ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

1
1962

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P II 507 (d)

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL IX
1
1962

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ACAD. PROF. TUDOR VIANU; PROF. MIHAIL BERZA; PROF. MARCEL BREAZU; PROF. MIHAIL POP; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU; AMELIA PAVEL — secretar științific de redacție;

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

P.I.A. 11.507

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

		Pag.
G. OPRESCU,	Goethe şi geniul popular	11
TUDOR VIANU,	Caragiale în literatura universală	19

ARTE PLASTICE

AMELIA PAVEL,	Cu privire la stilul criticii de artă	29
MARIA ANA MUSICESCU,	Portretul laic brodat în arta medievală romînească	45
BARBU BREZIANU,	Rudimente de învăţămînt artistic la « zugravii de subţire » din Moldova şi Ţara Romînească	79
EMIL LĂZĂRESCU,	Data zidirii Coziei	107

TEATRU ŞI MUZICĂ

SIMION ALTERESCU,	Teatrul romînesc în preajma anului revoluţionar 1848. III. Transilvania	141
ŞTEFAN NICULESCU,	Octetul de coarde de George Enescu	155

NOTE ŞI DOCUMENTE

Un cuptor de ars oale din secolul al XVIII-lea găsit la Vădastra *(Corneliu N. Mateescu)*	179
Însemnări despre pictura murală a bisericii fortificate din Drăuşeni *(Vasile Drăguţ)*	180
Datarea picturilor murale ctitoriceşti din biserica din Cepturoaia *(Vasile Drăguţ)*	189
Crucea-relicvar de la Capidava *(Gloria Ceacalopol)*	192

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pag.

Unele date despre viaţa şi opera pictorului Dimitrie Mihăilescu *(Gh. Cosma)* 194

O acuarelă inedită a portretistului Sikó din 1846 *(I. Paul Cernovodeanu)* 196

Asociaţiile actoriceşti înainte de constituirea Societăţii dramatice (1852—1877) *(Ana Maria Popescu şi Lila Nădejde)* 198

Medalii, plachete şi insigne teatrale *(George Franga)* 208

George Stephănescu, profesor de cînt *(Elena Zottoviceanu)* 217

Cronică 229

Recenzii 239

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

		стр
Г. ОПРЕСКУ,	Гете и народный гений	11
ТУДОР ВИАНУ,	Караджале и мировая литература	19

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АМЕЛИЯ ПАВЕЛ,	О стиле художественной критики	29
МАРИЯ АНА МУЗИЧЕСКУ,	Светские вышитые портреты — произведения румынского средневекового искусства	45
Б. БРЕЗЯНУ,	Возникновение художественного обучения у «тонких живописцев» в Молдове и Валахии	79
ЭМИЛЬ ЛЭЗЭРЕСКУ,	Дата основания церкви из Козии	107

ТЕАТР И МУЗЫКА

СИМИОН АЛТЕРЕСКУ,	Румынский театр накануне революционного 1848 года. III. Трансильвания	141
ШТЕФАН НИКУЛЕСКУ,	Струнный октет Джордже Энеску	155

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

Печь из Вэдастры для обжига горшков, относящаяся к XVIII в. *(Корнелиу Н. Н, Матееску)*	179
Замечания по поводу стенной росписи в укрепленной церкви из Дрэушень *(Василе Дрэгуц)*	180
Датировка стенной росписи, сделанной при основании церкви из Чептуроайа *(Василе Дрэгуц)*	189

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СТР

Реликвийный крест из Капидавы *(Глория Чакалопол)* 192

Некоторые данные о жизни и деятельности живописца Димитрия Михэйлеску *(Г. Косма)* 194

Неизвестная акварель портретиста Сихо, относящаяся к 1846 г. *(Пауль И. Черноводяну)* 196

Актерские ассоциации до учреждения Драматического общества (1852—1877) *(Анна Мария Попеску, Лила Нэдежде)* 198

Театральные медали и значки *(Джордже Франга)* 208

Профессор пения Джордже Штефэнеску *(Елена Зоттовичану)* 217

Хроника 229

Рецензии 239

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

		Page
G. OPRESCU,	Goethe et le génie populaire	11
TUDOR VIANU,	Caragiale dans la littérature universelle	19

ARTS PLASTIQUES

AMELIA PAVEL,	Remarques sur le style de la critique d'art	29
MARIA ANA MUSICESCU,	Le portrait laïque brodé dans l'art roumain du moyen âge	45
BARBU BREZIANU,	Un rudiment d'enseignement artistique chez les « peintres de fin » en Moldavie et Valachie	79
EMIL LĂZĂRESCU,	La date de la construction de l'église de Cozia	107

THÉÂTRE ET MUSIQUE

SIMION ALTERESCU,	Le théâtre roumain à la veille de la révolution de 1848. III. En Transylvanie	141
ŞTEFAN NICULESCU,	L'octuor pour instruments à cordes de George Enescu	155

NOTES ET DOCUMENTS

Un four à poterie du XVIIIe siècle découvert à Vădastra *(Corneliu N. Mateescu)*	179
Notes sur les peintures murales de l'église fortifiée de Drăuşeni *(Vasile Drăguţ)*	180
La date des peintures murales de l'église de Cepturoaia *(Vasile Drăguţ)*	189
La croix-reliquaire de Capidava *(Gloria Ceacalopol)*	192

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Page

Quelques données sur la vie et l'œuvre du peintre Dimitrie Mihăilescu *(Gh. Cosma)* 194

Une aquarelle inédite de 1846 du portraitiste Sikó *(Paul I. Cernovodeanu)* 196

Associations d'acteurs avant la constitution de la Société dramatique (1852—1877) *(Ana Maria Popescu* et *Lila Nădejde)* 198

Médailles, plaquettes et insignes théâtrales *(George Franga)* 208

George Stephănescu, professeur de chant *(Elena Zottoviceanu)* 217

Chronique 229

Comptes rendus 239

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GOETHE ŞI GENIUL POPULAR

de Acad. Prof. G. OPRESCU

De cînd mă ştiu, creaţia populară m-a interesat în cel mai mare grad. Copil încă, eram fascinat de basmele, pe care aşa de frumos, cum n-am mai întîlnit pe altcineva, mi le povestea mama-mare, de cîntecele şi melodiile populare, de costumele care, acum 80 de ani, umpleau, nu numai şoselele satelor, dar străzile şi pieţele Cîmpulungului. Mă găseam, ce e drept, în unul din centrele de observaţie cele mai favorabile, în oraşul acesta de munte, cu împrejurimile lui, prin excursii cu prietenii în întreg judeţul Muscel, celebru pentru frumuseţea flăcăilor şi a femeilor şi pentru faptul că aici, în afară de un număr de funcţionari şi de surtucari, costumul « nemţesc », cum se numea cel civil de azi, nu era purtat de nimeni. Miile de locuitori îmbrăcau cu drag portul vechi de secole, nicidecum dintr-un spirit conservator, ci pentru că el se armoniza în totul cu ambianţa geografică, era cel mai potrivit şi mai comod pentru muncile întreprinse de fiecare bărbat şi de fiecare femeie, şi pentru că, în ansamblul lui, constituia o încîntare pentru ochi. În el toţi se simţeau liberi în mişcări, aşa cum se cuvenea, şi pentru munca de toate zilele, şi pentru petrecere şi joc.

Cu aceste impresii am rămas cît am fost student, iar mai tîrziu, ca tînăr profesor de liceu, am meditat asupra lor, le-am adîncit, am comparat ceea ce ştiam cu ceea ce întîlnisem în viaţă — prea puţin atunci — la alte popoare, cu ceea ce citisem şi văzusem în ilustraţii, cînd orele de la universitate îmi dădeau răgaz să merg şi la biblioteci. Aşa am ajuns să fiu încurajat de Pîrvan, prietenul şi colegul meu de universitate, să ţin patru conferinţe despre arta ţărănească la romîni, din care a ieşit, cînd Pîrvan devenise directorul culturii naţionale, un volum, publicat în 1922.

Acest mic volum n-a rămas însă izolat în activitatea mea. El nu constituia, aşa-zicînd, decît o intrare în materie. Plecat la Geneva, ca secretar al Comisiei internaţionale de cooperaţie intelectuală, perspectivele mele de a mă ocupa şi de creaţia populară, de caracterul şi de darurile pe care imensele păturí ale populaţiei Europei — căci, la început orizontul meu se mărginea la Europa — le aduseseră artei, sub toate formele ei, se măriseră considerabil. Vizitînd numeroase oraşe străine, muzeele de artă plastică nu constituiau pentru mine singura atracţie; tot mai des intram şi în muzeele de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artă aplicată, unde se găseau adesea exemplare de artă populară, şi în muzee etnografice. Creaţia populară îmi apărea din ce în ce ca un fenomen complex şi considerabil, căci de la analiza şi preţuirea artei populare, fatal a trebuit să trec cu studiul şi la analiza literaturii populare. Această activitate a devenit cu atît mai intensă, cu cît, prin 1927, am primit de la revista engleză *Studio*, comanda de a scrie un volum despre arta populară romînească, volum tipărit în 1929, unul dintr-o serie întreagă de asemenea studii, volum pentru care aveam nevoie de teoretică în acest domeniu şi de o vastă documentare.

Creaţia populară urmărită, chiar mai superficial, de pe la anul 1000 încoace, îmi apărea ca un fenomen esenţial al culturii europene. Cruciadele, pelerinajele la sanctuarele celebre, dăduseră naştere la povestiri, la poeme epice, la dialoguri dramatice, toate ieşite din mijlocul maselor populare ce participaseră la aceste evenimente considerabile. Tot din mijlocul poporului pornesc şi se răspîndesc în întreaga societate a timpului povestiri despre vieţile sfinţilor sau cele rezultate din contactul cu Orientul, cum şi snoavele şi micile texte satirice. Din aceste fenomene de masă atît de frecvente şi de proporţii imense în sec. XI, XII şi XIII, a rezultat cea mai mare parte a literaturii ce interesează şi distrează, pe care o cunosc şi apreciază oamenii acelor vremi. Renaşterea s-ar părea că pune o stavilă acestei expansiuni, deşi Rabelais se adapă şi el masiv la fondul popular. Din secolul XVI înainte se accentuează puternic divorţul între creaţia populară şi cea cultă, divorţ care duce în secolele XVII şi XVIII la un dispreţ pentru tot ce se năştea în masa largă a poporului şi pentru tot ce venea de la un trecut considerat întunecos şi barbar, al evului mediu. Pînă şi marile exemplare ale arhitecturii din acea vreme, splendidele catedrale, sînt considerate în clasa dominantă ca « barbare şi gotice ».

Dar, către finele sec. al XVIII-lea, oameni cu o sensibilitate mai rafinată, cu un orizont mai larg şi cu o cultură mai variată, în cap cu Rousseau, adversar al civilizaţiei materiale, care pervertise, credea el, însuşirile şi instinctele admirabile ale omului primitiv, îşi întorc privirile şi spre creaţia populară. Literatura este cea care beneficiază cea dintîi de acest reviriment. În Franţa, în Anglia, în Germania, în Rusia, temele şi formele literaturii populare sînt reluate şi aşa se ajunge la capodopere, cum sînt *Herman şi Dorothea*, ori multe din poeziile cele mai renumite ale lui Goethe şi ale altora. Muzica populară, de asemenea, atrage şi inspiră pe compozitori. Rousseau, Herder, Goethe, Puşkin, nume mari ale literaturii universale, erau o garanţie pentru cine se interesa de seriozitatea unor idei şi concepţii, de importanţa pe care creaţia populară o cîştigase în sec. al XIX-lea. Dintre toţi aceşti admiratori ai geniului popular, m-a atras îndeosebi Goethe; şi, profitînd de studiile ce mi se cereau în vederea volumului ce-mi fusese comandat, am început o analiză aprofundată a operei genialului scriitor german.

În 1932, cu ocazia centenarului morţii acestuia, organizîndu-se la Frankfurt un simpozion, am fost invitat să particip şi eu la el, alături de Thomas Mann, de Paul Valéry, de Focillon, de Ugo Ojetti, de elenistul Gilbert Murray, de Karel Čapek, de Strzygowski şi de alţii.

Ce mă făcuse să aleg pe Goethe ca pe cea mai reprezentativă mărturie, în vremea lui, a celor care preţuiau şi înţelegeau însemnătatea geniului popular? Este faptul că această culme a spiritului uman, în multe din operele lui, este cel care mai mult ca oricare altul s-a interesat de geniul popular, l-a iubit,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a preţuit creaţia spontană şi proaspătă a umilului ţăran. Interesul pentru poezia simplă, pentru cîntecul care o însoţeşte şi o face să pătrundă în mase, care o imprimă în memorie, care îi subliniază sensul prin uşurinţa ritmurilor sale, datează din tinereţea poetului. Din cel mai îndepărtat trecut, Goethe îşi aminteşte că a fost atras de poezia rustică. Conţinutul acestei poezii, temele de inspiraţie, felul în care aceste teme sînt tratate, al celui în care un fapt istoric se transformă şi devine materie poetică, sînt tot atîtea probleme care îl pasionează la această epocă şi care continuă să-l preocupe chiar în ultimii ani ai vieţii. El declară aceasta în darea de seamă pe care o consacră poeziilor populare sîrbe, în 1825. Aflăm astfel, că de aproape *50* de ani, aceste probleme interesau un oarecare mediu german şi că Goethe însuşi a făcut tot ce a putut pentru a răspîndi şi a face să înainteze cercetările despre asemenea subiecte. El nu se mulţumeşte cu cîteva poeme pe care întîmplarea i le pune sub ochi, oricît ar fi fost ele de semnificative. El ar vrea să îmbrăţişeze vastul domeniu al literaturii populare în ansamblul ei, să ia contact cu ceea ce popoarele cele mai îndepărtate, cele pe care istoria le-a aşezat în condiţii excepţionale, sau care au trăit în afară de orice curent civilizator, au creat mai remarcabil. Toţi prietenii şi numeroşii săi corespondenţi îi trimit producţiile poetice ale popoarelor celor mai felurite, le însoţesc de note explicative, de gramatici, de vocabulare. Şi cîntecele slavilor din nord, ca şi cele ale slavilor din sud, poemele epice autentice şi chiar cele apocrife (Ossian), poeziile grecilor, finlandezilor, bătrînele balade scoţiene, cîntecele de jale, acele « lamenti » ale morlahilor, versurile indienilor, ale chinezilor, ale brazilienilor dinainte de cucerirea portugheză, se grămădesc toate pe masa sa. Mai mult, el dă informaţii în diversele reviste de culegerile care se publică aproape pretutindeni în Europa, încearcă să analizeze o producţie abundentă şi variată, să clasezе, să explice raportul care leagă o poemă de vremea în care a luat naştere, de o acţiune eroică anterioară cu mai multe secole. Dacă datele istorice sînt alterate, el vrea să cunoască cauzele acestei alterări, să înţeleagă dacă e vorba de o transformare accidentală, sau dacă ne găsim aici în faţa unui fenomen constant în poetica şi dramaturgia populară. Totul devine pentru el pretext de meditaţie, de observaţii pătrunzătoare şi adesea neaşteptate. Cîntul popular îi apare ca oglinda în care se reflectă sensibilitatea şi concepţiile poporului. Acel cînt ne oferă posibilitatea să prindem mii de aspecte ale vieţii spirituale a acestuia, sentimente profunde şi esenţiale care, fără această expresie în cîntul popular, ar rămîne pentru totdeauna ascunse, ceea ce se raportă la legătura cu popoarele vecine, cu ideile politice, cu viaţa de familie, cu credinţa religioasă şi cu formele adesea stranii pe care le ia această credinţă, cu părerile privind pacea şi războiul, amorul, moartea, natura, adică subiectele eterne ale inspiraţiei poetice.

Problema raportului poeziei cu muzica populară îi pare lui Goethe că prezintă o mare importanţă. Melodia prepară drumul şi face să pătrundă versul în cercurile cele mai largi. Această melodie este simplă, insinuantă, mîngîie simţurile şi ia adesea tonul minor, caracterizat printr-o vagă melancolie. Ea deşteaptă în noi sentimente tandre, o oarecare voluptate indecisă, o plăcere subtilă care nu ne oboseşte niciodată. Dările de seamă publicate în *Teutscher Merkur*, în *Kunst und Altertum* sau în altă revistă la care Goethe colabora de obicei, sînt pline de detalii de cel mai înalt interes. El e fericit să constate că tezaurul literar străin devine, tradus, un bun german. În acest

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chip, poeţii din ţara sa au ocazia să preţuiască frumuseţea unică a atîtor poeme diferite. De altfel, limba germană, crede el, e aptă să dea nuanţele cele mai fine şi îndrăznelile cele mai recente ale celorlalte idiome. Cu o bucurie care apare în fiecare frază, el ia cunoştinţă de operele noi, care se adaugă la cele vechi; le recomandă lectorilor: e vorba cînd de cîntecele populare sîrbeşti, cînd de traducerea poemelor neogreceşti, cehe sau finlandeze. Nu se mărgineşte să vorbească de ele în eseurile sale; face din ele subiectul conversaţiilor sale cu Eckermann şi cu ceilalţi prieteni. Cum ar putea să fie altfel? Goethe n-a încercat el oare, în multe din liedurile sale, să se menţină, prin inspiraţie, prin ritm, prin felul de a concepe subiectul şi de a-l trata, prin linia urmată de gîndirea sa, prin sintaxă şi vocabular, cît mai aproape de ţărani? Versurile sale scurte şi cîntătoare, care reclamă aşa-zicînd muzica, refrenele, descrierile scurte, racursiurile, acel mod dialogat, care se serveşte adesea de alegorie şi de subînţelesuri, participarea intimă a naturii la acţiunile oamenilor, sentimentele puternice şi oarecum eterne exprimate, aşa cum le-ar formula, în pronunţarea lor alterată, copiii, cu repetiţii naive, cu reticenţe neîndemînatice, care sînt expresia unui suprem rafinament, Goethe n-a împrumutat el oare toate acestea de la geniu popular? Nu numai liedurile sale, dar şi acele « Gesellige Lieder » şi culegerea din limbi străine, baladele, sînt luate din bucăţi aparţinînd la toate literaturile populare ale lumii.

Poetul nu posedă toate limbile popoarelor de unde ia el poeziile pe care le traduce. Dar, chiar cînd nu cunoaşte sensul, instinctul său îl serveşte. Fără să înţeleagă un cuvînt din textul original, servindu-se de o traducere trimisă de un corespondent amabil, el este capabil să redea ritmul, sonoritatea, pînă şi aranjamentul cuvintelor, în scurt, esenţialul unei poezii în forma sa originală. Un joc amuzant pentru el şi foarte instructiv este să constate cum temele generale şi vechi sînt interpretate de naţiunile cele mai felurite. În 1814, cînd evenimente grave se petreceau în Franţa şi cînd soarta Europei se juca pe cîmpurile de luptă, Goethe era preocupat, o dată mai mult, de cîntecele populare sîrbeşti. Wuk Stephanovici publicase la Viena o culegere de 100 poezii populare şi o gramatică. Dacă problemele zguduitoare ale orei prezente împiedică pe poet să-şi consacre timpul unei analize profunde a culegerii de poezii sîrbeşti, aceasta nu era, cum am putea să credem, pentru a da mai multă atenţie evenimentelor politice, ci pentru a se refugia, cum o spune singur, din vest şi din nord, în răsărit, şi pentru a întreprinde redactarea divanului *Westöstlich*, care este tot un omagiu adus poeziei populare. Mai mult, urme de metru şi de forme populare sînt vizibile în *Faust* şi chiar în al doilea *Faust*, fără să mai vorbim de *Hermann și Dorothea* şi de *Sprüche in Reimen*.

La baza acestor preferinţe, se află fără îndoială influenţa lui Rousseau, de care nu scapă nimeni. Flacăra tulbure a acestui om influenţase conştiinţele marii generaţii căreia şi Goethe îi aparţinea. N-am să insist asupra acestui lucru. În plus, poporul şi literatura sa formau obiectul, cum am afirmat-o, atenţiei cercului care se găsea în cele mai strînse relaţii cu Goethe: cel al lui Herder şi al lui Wieland. Se cunoaşte rolul pe care cel dintîi dintre aceşti gînditori l-a avut în mişcarea care se desenează din ce în ce mai mult în favoarea unei cunoaşteri intime şi a unei explicaţii istorice a literaturii populare. Simpatia cea mai vie, cea mai largă şi mai înţelegătoare domină alegerea exemplelor pe care el îşi sprijină afirmaţiile, din care va ieşi una din metodele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de investigaţie cele mai fecunde ale timpurilor moderne. Pentru Herder, o poemă a unui popor primitiv este o expresie a sentimentului şi a gîndirii ce poate să se ridice la o mare frumuseţe, dar în acelaşi timp este şi o operă literară care trebuie să fie tratată ca atare, în ea însăşi, o formă de emoţie avînd propriile sale legi. Pentru Goethe însă, poezia populară nu este decît o parte dintr-un mare tot, şi, oricît ar fi ea de frumoasă, n-are o valoare veritabilă, decît numai în măsura în care ne ajută să înţelegem acel tot, să-i fixăm legile şi să-i determinăm limitele. Unul procedează analitic şi vede în opera populară un scop al cercetărilor sale; celălalt tinde la sinteză şi nu consideră acea operă decît ca un punct de plecare. Toate poeziile populare pe care le-a cunoscut în viaţa sa, acea masă care îi pare necesară pentru a ajunge la concluzii adevărate care nu s-ar desprinde fără un număr suficient de exemple, reţin multă vreme interesul lui Goethe. Nimeni nu le-a simţit poezia modestă, tăria şi adîncimea emoţiei, prospeţimea imediată a sentimentului, mai bine ca el. Iar epitetele de care se serveşte pentru a-şi exprima aprecierea, sînt impresionante sub pana unui atare om. Dar curiozitatea sa nu se mărgineşte aici: el ar vrea să meargă mai departe, să ştie prin ce o poemă modestă de la ţară este şi ea « poezie », în ce consistă la urma urmei « poezia », ce este materia poetică. Desigur esenţa unei atare arte nu este nici rima, nici versul. « Pentru a scrie proză, spune el glumind într-o seară, lui Eckermann, trebuie să ai ceva de spus; cînd n-ai nimic de spus, poţi totdeauna să recurgi la vers şi la rimă. Un cuvînt atrage după sine un altul şi, în cele din urmă obţii ceva care nu e nimic, dar care are aerul de a fi ceva ». Poezia rezidă mai degrabă în temă. Sînt motive poetice prin natura lor, care sînt aceleaşi în lumea întreagă şi care ne emoţionează profund ori de unde apar. La o remarcă a lui Eckermann cu privire la importanţa « motivelor » în adevărata poezie, Goethe dezvoltă o dată mai mult o idee care îi este scumpă: « Forţa veritabilă şi efectul unei opere poetice depind de situaţia la care ne gîndim, de motiv, lucruri care se uită de obicei ».

Nici o diferenţă fundamentală, prin urmare, între poezia unui singur om şi cea a colectivităţii, sau mai degrabă da, fiindcă aceasta din urmă, opera poporului, « pleacă totdeauna de la viaţă la opera de artă », pe cînd primul, individul izolat, îşi închipuie adesea că este preferabil să pleci « de la carte la opera de artă ». Este motivul pentru care, poate, Goethe preferă poezia mai directă şi mai profundă a ţăranului, celei mai mari părţi a operelor contemporanilor săi, bărbaţi, şi mai ales femei. Pentru el, nu există în realitate decît o singură poezie adevărată şi autentică: « Ea nu aparţine ca ceva propriu nici poporului, nici claselor nobile, nicidecum mai mult regelui, decît ţăranului. Cine se simte un om în sensul complet al cuvîntului va practica această poezie cu succes. La un popor simplu, pe jumătate civilizat, ea capătă o forţă irezistibilă, dar ea nu este interzisă nici naţiunilor cultivate, chiar foarte cultivate ». « Rolul cel mai important ‹al criticului› ar fi dar să-şi facă o perspectivă foarte generală, pentru a recunoaşte talentul poetic în toate manifestările lui şi pentru a ne arăta cum acest talent poetic se leagă ca parte integrantă de istoria umanităţii ». Este motivul pentru care nu există nici o diferenţă între lirica unui popor ca sîrbii şi cea a lui Béranger, pe care Goethe îl stima foarte mult, tocmai pentru că-l judeca un poet popular. « Este foarte uimitor să vezi că un popor jumătate incult se întîlneşte pe terenul liricii uşoare cu poporul cel mai rafinat. Aceasta ar trebui să ne convingă o dată mai mult, că o poezie universală există, care iese la lumină după

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împrejurări; nici conţinutul, nici forma, n-au nevoie să fie transmise prin tradiţie; pretutindeni unde străluceşte soarele, dezvoltarea sa este asigurată ».

Dar influenţa poeziei populare se exercită încă într-un alt domeniu. Ea prepară drumul poeţilor naţionali. Ea elaborează anume forme, ea creează mediul asupra căruia vor acţiona mai tîrziu operele marilor poeţi. Este cazul lui Burns şi al atîtor alţii, este cazul mai ales al grecilor vechi. Geniul poetic se coboară deci unde vrea, de preferinţă în păturile adînci ale rasei umane, la popoarele primitive, cele cu impresiuni proaspete şi vii. Nu numai că el face să se nască o operă colectivă de cea mai mare frumuseţe, dar el stimulează, în acelaşi timp, energiile şi talentele individuale. Teme universale şi foarte generale primesc forme mai mult sau mai puţin naţionale, se adaptează împrejurărilor, cerinţelor publicului. Dar aceste forme nu sînt închistate. Ele sînt într-o mişcare continuă, trăiesc, se transmit, parcurg vaste teritorii, suferă contacte, transformări, devin expresia unei colectivităţi mai mari. Prin traducere literatura populară contribuie astfel să deschidă largi orizonturi naţiunilor europene.

Din naţionale, literaturile au o tendinţă să devină astfel internaţionale, un bun comun al întregii umanităţi, să anunţe şi să prepare drumul acelei Weltliteratur, pe care Goethe o doreşte cu toată puterea. Această Weltliteratur va fi sinteza şi « somma » literaturilor naţionale. Aceasta nu vrea să zică că toate popoarele vor gîndi şi vor simţi în acelaşi fel, « dar că ele vor lua cunoştinţă unele de altele, se vor înţelege reciproc şi, dacă nu pot să se iubească, vor şti cel puţin să se tolereze unele pe altele ».

Pe nesimţite, din etapă în etapă, plecînd de la interesul pentru poezia populară, Goethe soseşte, în ultimii ani ai vieţii sale, la această concepţie grandioasă a unei umanităţi reconciliate în cultul frumosului, mai atentă la ceea ce uneşte, decît la ceea ce separă familia umană. Eckermann ne citează, la data de 5 iulie 1827, o remarcă a poetului: « Nu pot să mă gîndesc la o coloană sau la un monument ridicat în amintirea unui om memorabil, fără ca să le văd răsturnate şi călcate în picioarele cailor războinicilor viitori ». Goethe, realistul, detestă războiul. El nu-l evocă ca un sentimental, sub aspectul lui crud şi dezolant, care ne-ar face să ne cutremurăm, ci sub aspectul lui absurd. El nu vede decît un remediu la aceasta: unirea oamenilor prin gîndire şi prin sentiment, prin ştiinţă şi prin literatură. Este concluzia unei lungi meditaţii a acestui luceafăr al intelectualităţii umane, care îşi are punctul de plecare în admiraţia pentru geniul popular.

ГЕТЕ И НАРОДНЫЙ ГЕНИЙ

РЕЗЮМЕ

Автор, говоря о своих прошлых исследованиях, посвященных народному искусству, останавливается на том, каким образом в конце XVIII в. в европейской культуре ставилась проблема народного гения. Наиболее показательными в этом отношении, по мнению автора, являются замечания Гете, который более чем кто-либо другой в его время любил народное искусство, ценил стихийное и свежее творчество крестьянина. Народная песня для него была зеркалом, в котором отражаются чувства и взгляды народа. Гете придавал большое значение проблеме связи поэзии с народной музыкой. Это наблюдается прежде всего в многих его песнях-романсах, в которых он неоднократно пытался — при помощи вдохновения, ритма, особого построения сюжета, при помощи

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

синтаксиса и употребляемых слов — приблизиться как можно больше к крестьянскому творчеству. Следы влияния народного творчества можно встретить и в других его произведениях, например в « Фаусте ».

Гете не видел никакой существенной разницы между поэзией одного человека и коллективной поэзией. В действительности для него существовала одна единственная истинная и достоверная поэзия. Но влияние народной поэзии расчищает путь для национальных поэтов. Оно содействует выработке определенных форм, совершенствует поэтический дар, создает почву, на которой позднее расцветает творчество великих поэтов. Переводы народной литературы способствуют открытию широких горизонтов для европейских наций.

Так, переходя от одного этапа к другому в проявлении своего интереса к народной поэзии Сербов, Гете, в последние годы своей жизни, приходит к формированию грандиозной концепции о человечестве, примирившемся в мире прекрасного.

GOETHE ET LE GÉNIE POPULAIRE

RÉSUMÉ

Après avoir évoqué quelques souvenirs touchant ses propres préoccupations en matière d'art populaire, le professeur G. Oprescu examine la manière dont la culture européenne de la fin du XVIIIe siècle posait le problème du génie populaire. Le témoignage le plus représentatif à cet égard est, selon l'auteur, celui de Goethe, qui, plus que quiconque en son temps, a aimé le génie populaire et su apprécier la création spontanée et pleine de fraîcheur du paysan. Le chant folklorique est pour Goethe le miroir de la sensibilité et des conceptions du peuple. Il accorde une grande importance au rapport qui existe entre la poésie et l'art populaire, comme en font foi tant de ses lieds dont l'inspiration, le rythme, la manière de traiter le sujet, aussi bien que la syntaxe et le vocabulaire, révèlent chez le poète le souci de rester le plus proche possible du paysan. Des traces de l'influence qu'exerça sur Goethe la création populaire sont également visibles dans d'autres de ses œuvres, dans *Faust* notamment.

Il n'y a point, pour Goethe, de différence fondamentale entre la poésie d'un individu et celle de la collectivité. Il considère qu'il n'y a en réalité qu'une seule poésie véritable et authentique, mais que l'influence de la poésie populaire prépare la voie aux poètes nationaux. Elle élabore certaines formes, aiguise le don poétique et crée le milieu sur lequel agiront plus tard les œuvres des grands poètes. D'autre part les traductions d'œuvres littéraires folkloriques contribuent à ouvrir de vastes horizons aux nations européennes.

Ainsi d'étape en étape, partant de l'intérêt que lui inspire la poésie populaire des Serbes, Goethe aboutit vers la fin de sa vie, à la conception grandiose d'une humanité réconciliée dans le culte de la beauté.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CARAGIALE ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

de Acad. TUDOR VIANU

Împlinirea unei jumătăţi de secol de la trecerea lui Caragiale peste pragul din urmă al vieţii lui găseşte reputaţia acestui scriitor într-un punct foarte înaintat al creşterii ei. Desigur, Caragiale n-a fost un autor nerecunoscut de contemporani. Dar alături de omagiul public, prin care operele lui trebuiau readuse pe scenă şi în ediţiile succesive ale tipăririi lor, alături chiar de popularitatea caracterului atît de original al omului, în jurul căruia circula ştirea transmisă din gură în gură, şi legenda ţesea voalul ei subţire şi înşelător, alături de atîtea semne ale atenţiei generale, ale interesului şi ale admiraţiei, s-a menţinut tot timpul ostilitatea oficială, astfel încît marele scriitor a fost lipsit nu numai de orice recunoaştere din partea forurilor constituite ale orînduirii de altă dată, dar chiar de posibilitatea de a trăi în ţara lui. Caragiale ştia bine ce anume dăduse literaturii şi poporului romînesc în aspiraţia lui de a se cunoaşte pe sine şi de a scoate, prin înţelegerea limpede a încercărilor lui, energia de a se reculege şi de a se înălţa. Există genii necunoscute, dar nu şi genii care să trăiască în necunoaşterea de sine. Acţiunea puterilor creatoare într-un mare spirit revarsă lumină nu numai asupra lumii, dar şi asupra lui însuşi. Geniul trăieşte atunci sentimentul misiunii. Acest sentiment trebuie să fi fost destul de puternic în inima lui Caragiale, după cum o dovedeşte uneori amărăciunea lui. Într-o scrisoare din octombrie 1907, adresată lui Barbu Delavrancea, Caragiale, după ce stabileşte analogia propriului destin cu acel al prietenului, dă o expresie săgetătoare tristeţii culese din experienţa jertfei refuzate: « Frate Barbule, am părăsit amîndoi de mici umilul acoperămînt părintesc, şi care dincotro — tu din prăfăria Delei-Vechi, eu din mocirlele Ploieştilor — am pornit sub paza unuia singur de sus. Aspre cărări am bătut: amorţiţi la'ncheieturi, însîngeraţi la tălpi, loviţi peste obraz — pe cînd eram departe de odihna cu icoana la căpătîi şi de mîna care să fi mîngîiat cu milă fruntea pălmuită de străini. În momente cînd, după îndelungi tenebre, se aprindeau pe vaste orizonturi zorile, după cum socoteam, ale epocii de lumină, am ajuns copii încă în Forum, să reclamăm toga virilă . . . Acolo, trîmbiţa Patriei chema din toate depărtările pe toţi bravii — pe cuminţi, la strălucitoare triumfuri; pe creduli, la jertfă crudă. Acolo ne-am

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întîlnit aşa de tineri şi cu pieptul înainte, fără să stăm o clipă la'ndoială, ne-am luat locul mai dinainte însemnat de sorţi... Să fi avut Patria nevoie de jertfirea noastră? Asta-i altă vorbă... Dacă nu, păcat de noi! dacă da, onoare nouă!».

Amărăciunea ia uneori formele îndoielii. Dar noi, care stăm la capătul unei lungi dezvoltări şi, trăind în Romînia populară şi socialistă, alinăm vechile dureri şi ne regenerăm prin simţirea unor îndatoriri mai înalte către obştea noastră, răspundem strigătului de durere şi îndoială al lui Caragiale: Onoare lui şi tuturor acelora care, făcîndu-ne să înţelegem mai bine trecutul, ne-au ajutat să ne ridicăm deasupra lui. Este, cu priviri anume îndreptate către Caragiale, sensul adunării de astăzi [1], al cununii de zile sărbătoreşti consacrate amintirii şi preţuirii lui.

Dar în timp ce se stabilea cu drepturi atît de solide reputaţia lui, iar orînduirea de astăzi îi acordă recunoaşterea de care l-a lipsit orînduirea din trecut, s-a petrecut şi un alt fenomen, vrednic în toate felurile a fi meditat, pentru că deschide un orizont pentru întreaga literatură romînă. Reputaţia lui Caragiale s-a revărsat dincolo de graniţele ţării, atingînd puncte îndepărtate ale lumii. Numele lui este pe cale de a deveni acel al unui clasic al literaturii universale. Se cunoaşte soarta pe care au avut-o, pînă nu de mult, literaturile scrise în limbi de difuziune restrînsă. Sinteza literaturii mondiale se făcuse fără luarea în consideraţie a acestor literaturi. În secolul al XVIII-lea, Voltaire credea că n-au existat în lume decît patru mari momente de creaţie, al lui Pericle şi al lui August, al Medicişilor şi al lui Ludovic al XIV-lea. Acest cerc îngust s-a lărgit treptat şi, rînd pe rînd, au intrat în sinteza literaturii universale şi în formula de cultură a oricărui om, literaturile nordice şi cele răsăritene, mai îndepărtate sau mai apropiate, mai vechi şi mai noi. La sfîrşitul acestui proces, Goethe, dispunînd de un orizont literar cu mult mai întins decît cel al lui Voltaire, creează termenul de *literatură universală*, *die Weltliteratur*. Dezvoltarea aceluiaşi proces a continuat şi după acest moment şi, astfel, prin constituirea naţiunilor moderne, dar mai cu seamă prin exploatarea burgheză a pieţii mondiale, schimburile de bunuri culturale se intensifică la rîndul lor, acordînd o realitate din ce în ce mai consistentă literaturii diferitelor popoare. Descriind această succesiune de evenimente, Marx şi Engels scriau în *Manifestul comunist*: « În locul suficienţei şi închistării locale şi naţionale, apare o circulaţie multilaterală a bunurilor, dependenţa reciprocă a naţiunilor. Şi după cum lucrurile se petrec în producţia materială, tot astfel se petrec şi în cea spirituală. Exclusivitatea şi mărginirea naţională devin din ce în ce mai imposibile şi din numeroasele literaturi naţionale şi locale se formează o literatură universală ».

În ce măsură au intrat scriitorii romîni în literatura universală? trebuie să recunoaştem că, pînă de curînd, într-o măsură foarte redusă. Sufletul tuturor popoarelor este însă original, şi în locurile cele mai izolate ale lumii, în adăpostul unei văi înguste sau la ţărmurile oceanelor îndepărtate, se poate înălţa un cînt nepieritor şi un om înzestrat cu o minte iscusită, observînd realitatea din juru-i, poate închipui o povestire grea de înţelesuri adînci. Aveam şi noi, romînii, conştiinţa că astfel de cîntece s-au făcut auzite şi astfel de oameni au existat printre noi. Dar în regimul de exploatare semicolonială a ţării prin capitalul străin şi prin aliaţii lui dintr-o lungă perioadă, burghezo-

[1] Sesiunea festivă a Academiei R. P. Romîne şi a Uniunii Scriitorilor din 4 iulie 1962, consacrată comemorării a 50 de ani de la moartea lui I. L. Caragiale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moşierimea, nu i-a fost dat literaturii romîne să-şi trimită mesajul său departe, n-a fost încurajată s-o facă şi nu i s-au arătat, nici în lăuntrul nici în afara ţării, încrederea şi preţuirea necesare pentru a-şi ocupa locul în cultura mondială. A crescut, în vremea aceasta, o generaţie care îşi datora partea cea mai întinsă şi cea mai bună din formaţia ei izvoarelor locale. Dar cînd oamenii acestei generaţii căutau să-şi verifice impresiile lor hotărîtoare de cultură prin acele înregistrate în alte părţi ale lumii, ei trebuiau să constate că operele poeţilor şi prozatorilor, ale pictorilor şi muzicienilor, ale oamenilor de ştiinţă şi ale gînditorilor, toate acele creaţii care dobîndiseră o însemnătate atît de mare pentru ei, nu fuseseră puse în situaţia de a-şi exercita acţiunea şi asupra altor popoare. Există un gest care se repetă ori de cîte ori un romîn deschide o carte consacrată culturii mondiale sau uneia din ramurile ei. Orice romîn caută într-o astfel de carte locul rezervat şi felul răsfrîngerii de care s-a bucurat cultura ţării sale. Această cercetare este rareori satisfăcătoare pentru noi. Acum un an, specialiştii romîni au examinat macheta unei *Istorii a dezvoltării culturale și științifice a omenirii*, elaborată într-un mare for internaţional, şi au putut să-i semnaleze acestuia omisiunea contribuţiei romîneşti. De curînd mi-a sosit din Statele Unite ale Americii un tratat de literatură universală, în care figurează un singur nume romînesc, al lui Eminescu, şi anume acolo unde este vorba de influenţa lui Schopenhauer în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Directorul unei publicaţii consacrate literaturilor străine, apărută într-o cunoscută colecţie enciclopedică la Paris, este de părere în prefaţa semnată de el că romînii au dat literaturii lumii două contribuţii de seamă, desigur pe a lui Caragiale, dar şi pe a unui oarecare Urmuz, un nume rămas necunoscut celor mai mulţi dintre cititorii romîni, un biet maniac de ale cărui elucubraţii se amuza cafeneaua literară acum două sau trei decenii. Este sigur că o astfel de situaţie nu poate fi satisfăcătoare pentru un om de cultură romîn, pentru unul din acei care scoţînd din izvoarele patriei îndestulătoare lumină şi putere, ar dori să le ştie rodnice şi pentru oamenii altor naţiuni.

În ciuda amintitelor omisiuni sau a menţiunilor absurde şi rizibile, situaţia este pe cale de a se schimba. Creaţia romînească intră treptat în cărţile lumii, se afirmă în reuniunile ştiinţifice, în expoziţiile şi concursurile artistice internaţionale; o vastă operă de traduceri, făcute în ţară sau încurajate în străinătate, dau o popularitate mondială celor mai buni dintre scriitorii noştri. În fiecare an, în luna august, se adună la Sinaia profesori şi studenţi din multe ţări ale lumii, pentru a asculta cursuri de filologie, istoria şi civilizaţia romînească; în luna următoare, tineri virtuozi adunaţi, cu aceeaşi întinsă participare, iau parte la concursurile muzicale ale festivalurilor Enescu. O înţeleaptă conducere de cultură se inspiră din principiul că valoarea unei creaţii naţionale se precizează prin ceea ce poate da întregii culturi a lumii. Pe calea legăturilor dintre ţările socialiste, care înglobează astăzi o treime din populaţia pămîntului, se deschid libere căile de propagare a culturii romîneşti, şi de acolo înainte, prin unde concentrice, pe întreaga suprafaţă a globului. Politica de coexistenţă paşnică şi de înţelegere între popoare a statului nostru, deschizîndu-se cu bucurie tuturor valorilor de seamă apărute pe alte tărîmuri, înţelege să le înfăţişeze pe acele răsărite printre noi. Cred că nu există o sarcină mai înaltă, mai atrăgătoare şi mai utilă pentru filologii, criticii şi istoricii noştri, decît aceea de a valorifica din nou întregul cuprins al culturii naţionale pentru a extrage şi arăta tot ce oferă creaţia romînească spre înălţarea omului şi progresul societăţii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astfel de lucrări sînt în curs. Studiul culturii naţionale în genere şi al literaturii în special, în cadrul lor universal, fac parte dintre exigenţele metodei moderne în cercetare. Dar în timp ce noi înşine începem a studia operele scriitorilor romîni din punctul de vedere al influenţelor primite şi emanate de ele şi în originalitatea lor, devenită mai evidentă prin comparaţia literaturilor, străinătatea se deschide din ce în ce mai larg acţiunii acestor opere. Restrîngîndu-ne numai la Caragiale, putem arăta că operele lui dramatice şi narative sînt traduse astăzi în douăzeci şi cinci de limbi, în arabă, bulgară, cehă, chineză, ebraică, engleză, franceză, georgiană, germană, indiană, italiană, japoneză, letonă, finlandeză, slovacă, ucrainiană, ungară, vietnameză. Piesele lui Caragiale au fost jucate în Uniunea Sovietică la Moscova, Leningrad, Odesa, Rostov, Talin, Leninakan, Düshambe, Chişinău şi Omsk, în Austria la Viena, în Bulgaria la Sofia şi Stara Zagora, în Cehoslovacia la Praga, Bratislava şi Prešov, în Ungaria la Budapesta şi Miskolc, în Polonia la Lodz şi Opok, în Republica Democrată Germană la Berlin şi Leipzig, în Germania Federală la Köln şi Quedlinburg, în Italia la Roma, Milano, Palermo şi Bologna, în Franţa la Paris, în Belgia la Bruxelles şi Anvers, în Finlanda la Helsinki, în Grecia la Atena, în Iugoslavia la Novisad, în Anglia la Brighton, apoi la Buenos Aires (Argentina), la Lima (Peru), la Montevideo (Uruguay), la Santiago (Chile), la Bogota (Columbia), în fine la Cairo (R.A.U.), la Tokio (Japonia), la Uhan (China), la Bagdad (Irak), la Hanoi (Vietnam). Cred că puţini alţi scriitori romîni s-au bucurat de o difuzare atît de întinsă, în puncte atît de variate şi atît de îndepărtate ale pămîntului. I se asociază dintre clasicii literaturii romîne, ca întindere a ariei de traduceri, Mihail Sadoveanu. Am în faţă o statistică, din care aflu că piesele lui Caragiale au fost jucate în afara graniţelor ţării, din 1949 înainte, în douăzeci şi opt de ţări, pe patruzeci şi nouă de scene. Este limpede deci că difuzarea mondială a operei lui Caragiale este un rezultat al politicii de cultură a statului socialist, dar şi al interesului pe care această operă l-a trezit în publicul atîtor ţări. Ne putem întreba deci ce explică acest interes, cum a apărut proza şi teatrul lui Caragiale spectatorilor şi cititorilor atîtor limbi, care este locul lor în literatura lumii?

Caragiale este un scriitor al realismului critic mondial. Tematica lui rezultă din satira orînduirii burgheze, un regim a cărui generalizare în regiuni foarte întinse ale lumii explică în primul rînd interesul ce i s-a arătat. Revoluţia populară a eliminat, în ţara noastră, acest regim, astfel încît Caragiale este pentru noi, în formele atît de perfecte, de-a pururi valabile ale artei sale, un martor al trecutului şi un temei al luptelor pe care a trebuit să le purtăm pentru a ne ridica deasupra înjosirilor de altădată. A dispărut ipocrizia şi corupţia vechiului regim, uşurătatea şi lipsa de cultură atît de generală altădată, un anumit fel de a vorbi, o frazeologie seacă şi semidoctă; cetăţeanul nu mai este martorul perplex şi abrutizat al vieţii politice din jurul său. Lăsîndu-ne zguduiţi de rîsul provocat de opera lui Caragiale, înţelegem mai bine ce forme a dat regimul burghez societăţii noastre şi ce anume a trebuit să fie demascat, pentru a putea fi înlocuit. Marx a spus odată că societăţile se despart de trecutul lor în hohote de rîs. Cîte o mare creaţie comică apare totdeauna în ajunul dărîmării unei orînduiri, eposurile comice ale unui Rabelais şi Cervantes la sfîrşitul feudalităţii medievale, a scolasticei şi al cavalerismului, într-un moment al ascensiunii burgheze, cînd se iveau zorile ştiinţei moderne, comedia lui Beaumarchais în preziua prăbuşirii absolutismului,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

creaţia epică a lui Gogol în faza de declin a ţarismului, comediile şi proza narativă a lui Caragiale într-un moment în care masele populare puteau lua o limpede conştiinţă de soarta pe care democraţia burgheză le-o hărăzise. Răsunetul operei lui Caragiale în epocă, popularitatea contemporană a acestei opere şi a autorului ei, dovedesc îndeajuns că terenul era format pentru receptarea criticii caragialiene şi pentru însămînţarea lui cu germenii unei vieţi noi. Cît timp regimurile burgheze s-au dezvoltat, de-a lungul întregului secol al XIX-lea, au apărut şi în alte literaturi creaţii comice cu care opera lui Caragiale, mai ales aceea destinată scenei, se află într-un anumit raport de paralelism, cum ar fi teatrul comic francez din această vreme, pe care scriitorul nostru l-a cunoscut fără îndoială, sau comedia *Liga tineretului* a lui Ibsen, rămasă necunoscută de Caragiale. Opera acestuia se înlănţuie, de altfel, într-un mod mai general în acea parte a realismului critic european, generată de firea şi practicele democraţiei burgheze. Acest regim continuă de altfel să existe în diferite ţări ale lumii şi asistînd la comediile lui Caragiale, spectatorii acestor ţări recunosc în ele nu o mărturie a trecutului, cum este cazul pentru noi, ci o imagine a prezentului. În această privinţă este interesantă observaţia unui critic japonez, dr. Kosei Yamakava, care scria cu prilejul reprezentării *Scrisorii pierdute* la Tokio: « Vom fi fericiţi dacă spectatorii vor înţelege că prezentarea acestei piese are ceva comun cu demascarea clasei corupte de guvernămînt din Japonia de astăzi, mai ales acum cînd se apropie alegerile din Camera superioară ».

Recunoscînd deci conflicte ale societăţii lor, trecute sau prezente, cititorii şi spectatorii din alte ţări ale operelor lui Caragiale înregistrează, în acelaşi timp, un temperament individual şi pe acel al unui om, aşa cum l-au produs împrejurările proprii ţării noastre, dar şi a unuia din sud-estul continentului, cu care ţara noastră se leagă prin multe fire. Caragiale este un geniu oral: orice întîmplare se rezolvă pentru el într-un şir de replici vorbite, surprinse şi notate de el cu adevărul garantat de priceperea cuiva care a observat felul oamenilor de a se exprima. În istoria stilului, oralitatea reprezintă un mijloc dezvoltat inegal în diferite perioade, fiindcă nu totdeuna scriitorii au izbutit să substituie felurilor de a vorbi pe acel al personajelor puse de ei să vorbească. Acest din urmă procedeu, notarea limbii vii, diferenţiate după clase şi categorii sociale, profesii şi provincii, trebuia să reuşească cu un deosebit succes într-o literatură care, ca a noastră, păstrează legături strînse cu vorbirea populară, nu este despărţită de aceasta prin multe influenţe savante, cum au fost acele pe care Renaşterea le-a introdus în literaturile Occidentului. Oralitatea stilului lui Caragiale este apoi caracteristică unui scriitor care nu este om de cabinet şi de bibliotecă, ci un om din mulţime, trăind comedia socială din mijlocul ei, ca un martor direct al vieţii din cetate, amestecîndu-se mereu cu alţi oameni, observîndu-i cu luciditate, reproducînd cu ironie felul vorbirii lor, adoptîndu-le atitudinile şi frazeologia, pentru a-i face să se deschidă mai uşor şi a se supune analizei lui. Acest om inteligent şi mobil, plin de vervă şi de haz, observator ironic al obştii lui, răzbunînd avaniile societăţii prin persiflarea lor, este o figură cunoscută a ţării şi literaturii noastre, unde scriitori ca Anton Pann sau ca Vasile Alecsandri, în teatrul lui, au fost predecesorii lui literari. Acelaşi om este şi o figură a întregului Orient. În această parte a lumii, lunga epocă de opresiune în condiţii care făceau imposibilă orice luptă organizată a maselor, a dezvoltat tipul omenesc al glumeţului ironic sau muşcător care nu putea să atace orînduirea apăsătoare decît în forma

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

demascării ei comice. Acestui tip omenesc îi aparţine omul şi scriitorul Caragiale.

N-am mai apucat să-l vedem. Generaţia noastră se găsea în pragul adolescenţei cînd ne-a sosit vestea morţii lui la Berlin unde se mutase de cîţiva ani. Am asistat însă la depănarea amintirilor despre Caragiale, la constituirea legendei lui, adică la intrarea lui în conştiinţa publică. Într-o zi l-am auzit pe Vlahuţă, spunînd: « Caragiale vorbitorul era superior autorului; cine nu l-a ascultat nu poate înţelege întreaga lui genialitate ». Se poate. Dar se poate şi ca, ademenit de tendinţa de a se şti posesorul unui bun unic, neîmpărţit cu alţii, Vlahuţă să fi înconjurat amintirile lui cu o aureolă mai strălucitoare decît aceea vizibilă pentru toţi, a operei. În tot cazul, tot ce am auzit despre darul de povestitor al lui Caragiale, în faţa prietenilor fermecaţi, ne face să-i înţelegem opera ca pe un fragment al monologului lui public, al cărui acid reducea la starea de pulbere uşoară aşezările şi măririle vremii. Ciudat lucru însă faptul că, în timp ce spontaneitatea lui în vorbire era nesecată, scriitorul era izbit de un scrupul teribil în faţa paginii albe de hîrtie, cu care începea lupta unui artist dintre cei mai laborioşi. Imaginea lui Caragiale rămînînd o noapte întreagă în faţa mesei de scris şi bînd douăzeci de ceaiuri excitante pentru a compune cele cîteva rînduri ale unei cărţi poştale ilustrate, ne vorbeşte despre înalta conştiinţă, despre simţirea multor răspunderi ale unui mare artist. Opera lui a rămas deci gravată pe table de aramă. Şi pe acest artist adînc şi exact, pe acest mare clasic, pe acest om al ţării noastre şi al unei părţi a lumii, în care veselia a fost o răzbunare a durerii, îl preţuim astăzi ca pe unul din reprezentanţii noştri în faţa lumii întregi.

КАРАДЖАЛЕ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

РЕЗЮМЕ

Караджале был писателем, признанным современниками. Однако наряду с общественным признанием, наряду с многочисленными знаками общего внимания, интереса и восхищения, в прошлом со стороны властей существовало враждебное отношение к писателю.

Социалистический строй дарует ему признание, которого он был лишен в прошлом. Слава Караджале распространилась за пределы страны, достигнув отдаленнейших углов мира. Имя его стало почти классическим в мировой литературе.

Произведения румынских писателей поднимаются постепенно до уровня мировых произведений, получают одобрение в научных кругах, на международных сценах. Автор сообщает, что драмы и рассказы писателя переведены на 25 языков, его пьесы играются в 49 театрах различных стран мира. Современный метод исследования требует изучения национальной культуры, вообще, и литературы, в частности, в рамках мировой культуры.

В ответ на вопрос, каково место творчества Караджале в мировой литературе и что лежит в основе его успеха, автор указывает на то обстоятельство, что Караджале, исходя из сущности его произведений, является писателем мирового критического реализма.

Характеризуя драматургический и литературный тип, к которому относится Караджале, автор отмечает преобладание элементов устной речи в его произведениях. С точки зрения истории стиля, использование элементов устной речи дает особый эффект в литературе, которая, как и румынская, сохраняет тесные связи с народной разговорной речью. Караджале был не кабинетным писателем, а человеком, жившим среди толпы и переживавшим вместе с ней социальную комедию в качестве непосредственного

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

очевидца городской жизни, внимательно наблюдая за людьми, чтобы подвергнуть их анализу в своем творчестве. Благодаря всем чертам своей художественной личности, заключает автор, Караджале является классическим писателем как для Румынии, так и для определенной части мира, где веселость представляла собой месть страдания. Караджале, творчество которого отличается глубоким и правдивым характером, является одним из представителей румынского искусства в мировой культуре.

CARAGIALE DANS LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

RÉSUMÉ

Caragiale n'a pas été un auteur méconnu par ses contemporains. Mais à côté de la faveur du public et de tant de témoignages unanimes d'estime, d'intérêt et d'admiration, il s'est constamment heurté à l'hostilité des milieux officiels de l'ancien régime de la Roumanie.

Le régime actuel rend pleinement hommage au talent du grand écrivain, dont la réputation a largement dépassé les frontières du pays et s'étend aujourd'hui jusqu'aux contrées les plus éloignées. Le nom de Caragiale est en voie de devenir celui d'un classique de la littérature universelle, et par lui la création roumaine pénètre graduellement dans les livres du monde entier, s'affirme dans les réunions scientifiques et sur les scènes internationales. L'auteur rappelle que son théâtre et ses œuvres narratives ont été traduites jusqu'à ce jour en 25 langues et que ses pièces sont actuellement représentées sur 49 scènes de différents pays.

L'étude de la culture nationale en général et la littérature en particulier, dans le cadre de la culture et de la littérature universelles, est inséparable des méthodes modernes de recherche. S'attachant à déterminer la place de l'œuvre de Caragiale dans la littérature universelle et les raisons de son succès, l'auteur souligne que, par l'essence de sa création, Caragiale est un écrivain du réalisme critique mondial.

Essayant de déterminer le genre dramatique et littéraire auquel appartient l'œuvre de Caragiale, l'auteur constate le caractère oral de son génie. Dans l'histoire du style, ce caractère oral est appelé à un succès particulier dans les littératures qui, telle la littérature roumaine, ont gardé un contact étroit avec le parler populaire. Caragiale n'a rien d'un écrivain livresque. Il est l'homme de la foule, et c'est au milieu d'elle qu'il vit la comédie sociale, en témoin direct de la vie citadine qu'il observe d'un regard lucide.

Sous tous les angles de sa personnalité artistique, conclut l'auteur, Caragiale est un maître classique de notre pays et de tout une partie du monde où le rire a été une vengeance. C'est cet artiste profond et véridique que nous honorons aujourd'hui, comme l'un de nos représentants devant le monde entier.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTE PLASTICE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CU PRIVIRE LA STILUL CRITICII DE ARTĂ

de AMELIA PAVEL

Cercetări numeroase şi rodnice ale filologilor sovietici şi ale filologilor noştri s-au îndreptat în ultima vreme spre studierea stilurilor limbii, consa crîndu-se prin această noţiune realitatea unor grupări terminologice şi stilistice bine definite, corespunzătoare specializării din ce în ce mai pronunţate a activităţilor omeneşti. S-a conturat — în linii mari — existenţa a trei categorii de stiluri ale limbii — scrise sau oratorice — stilul beletristic, stilul ştiinţific, stilul administrativ [1]. Este cert că în interiorul acestei diviziuni se mai pot determina şi alte stiluri cu un caracter mai specializat, mai «specific»; în determinarea lor şi precizarea unor probleme legate de diviziune, colaborarea specialiştilor filologi şi lingvişti cu specialiştii din domeniile respective ar putea fi utilă, în sensul că ar deschide poarta unor aplicaţii practice în orientarea şi metodologia disciplinelor respective. Problema se pune cu deosebită acuitate pentru critica de artă, dacă ţinem seama de funcţia ei principală: aceea de a intermedia două moduri diferite de gîndire şi expresie; de a transmite, traducîndu-l, mesajul unui univers de imagini şi noţiuni vizuale. Discuţiile numeroase duse în presă, prin radio, în jurul limbajului criticii de artă — şi plastice şi muzicale —, cu privire la sarcinile acestui limbaj şi obiecţiile repetate cu privire la caracterul lui foarte adesea pretenţios şi mai ales inaccesibil, fac într-adevăr necesară o examinare a problemelor, fie ea şi numai sub forma foarte modestă a semnalării lor.

Înţelegînd prin noţiunea de «stil al limbii» totalitatea procedeelor destinate să exprime conţinuturi de idei într-un domeniu oarecare de activitate omenească, un ansamblu de mijloace de expresie, unitar din punct de vedere semantic, organizat în mod adecvat, care corespunde unuia sau altuia dintre genurile literaturii sau ale scrisului, unuia sau altuia dintre domeniile de activitate socială [2], cercetătorii sovietici acordau prin însăşi această definiţie un rol metodologic important «stilului limbii» şi — direct derivat din acesta — un rol educativ. Un rol metodologic pentru că analiza stilului unei

[1] Cf. I. Coteanu, *Stilurile moderne ale limbii romîne literare*, în *Limba romînă*, IX (1960), nr. 2, p. 61.

[2] Cf. V. V. Vinogradov, *Bilanţul discuţiei în jurul problemelor de lingvistică*, în *Probleme de lingvistică*, 1955, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anume specialităţi de cercetare poate duce la elucidări suplimentare, revelatorii uneori, privind poziţia ideologică, mentalitatea, concepţia despre lume a gînditorului studiat şi deci sfera de valabilitate a afirmaţiilor lui în general, sau pentru epoca dată. Aceeaşi analiză îngăduie — atunci cînd este vorba de critica de artă — observaţii despre gustul artistic al clasei dominante sau dimpotrivă al clasei exploatate la un moment dat. Ea face posibilă stabilirea de tipuri de receptare a operei de artă: are deci valoarea unui document psihologic, nu mai puţin decît valoarea unui document sociologic. Să ne amintim de semnificativele cuvinte ale unui critic de artă sovietic, care afirma cu prilejul dezbaterilor celei de a 7-a plenare cu privire la problemele istoriei şi criticii de artă: « un critic de profesie nu poate avea un punct de vedere opus privitorului . . . el este un privitor mai pregătit, mai perspicace şi mai atent », « profesionalismul criticului nu stă numai în adîncimea, în forţa şi în fineţea modului de a recepta arta, ci şi în priceperea de a-şi analiza impresiile şi experienţa provocate de contactul cu opera de artă, de a o judeca critic şi a deduce apoi nişte principii cu un caracter valabil » [1]. În lumina lor, valoarea ştiinţifică a analizei stilistice întreprinse asupra textelor de critică de artă apare şi mai certă şi mai clară. Ea ar putea în cele din urmă duce la însuşi miezul specific al mesajului, al comunicării de idei şi afecte prin imaginea plastică. « Atitudinea stilistică » [2], în cercetarea problemelor şi rolului criticii de artă, are deci îndeajuns de multiple justificări de ordin ştiinţific şi practic. La ele se adaugă şi posibilitatea de a verifica — pe încă o cale — exactitatea, corespondenţa dintre trăsăturile proprii unei anumite opere sau întregii creaţii a unui anumit artist, şi interpretarea istoricului sau criticului — uneori în aparenţă pe deplin valabilă —, la analiza stilistică însă dovedindu-se cu serioase greşeli « de fond », de adaptare la realitatea plastică examinată.

Cu ajutorul căror instrumente îşi adaptează criticul de artă limbajul la realitatea plastică examinată? În primul rînd prin vocabularul întrebuinţat, evident; şi abia în al doilea rînd prin construcţia sintactică. Acest vocabular se grupează — ţinîndu-se seama de caracterul bivalent al stilului criticii de artă, de faptul că aparţine prin unele sarcini ale sale stilului ştiinţific, prin altele stilului beletristic, de dubla funcţiune a mijloacelor sale de comunicare — în jurul a două categorii de elemente. Noţiunea ştiinţifică de specialitate şi termenul tehnic de practică artistică — de o parte; epitetul imagistic şi metafora — de altă parte.

Una din problemele fundamentale legate de studiul stilului criticii de artă este cea a situării lui exacte în diviziunea stilurilor limbii. Stilul ştiinţific operează cu noţiuni, demonstrează cu ajutorul raţionamentelor, ne comunică fapte şi idei într-un mod — în principiu şi în general — ferit de intervenţia afectelor. Stilul beletristic foloseşte imaginea ca element de bază, fără a exclude însă toate celelalte mijloace; aici varietatea cît mai mare a procedeelor este caracteristică. Stilul criticii de artă are în comun cu stilul ştiinţific aspiraţia către expresia noţională perfect delimitată. Dar are în comun cu stilul beletristic, riscurile ambiguităţii şi aproximaţiei, intervenţia factorilor subiectivi, permeabilitatea la curentele de opinie trecătoare şi modă, labilitatea. Stilul criticii de artă explică, dar şi evocă; defineşte, limitează, dar lasă să se întrevadă caracterul nelimitat, profund, al semnificaţiilor cu care ope-

[1] *Sarcinile criticii de artă*, în *Iskusstvo*, 1959, nr. 10, p. 4.

[2] Cf. TUDOR VIANU, *Jurnal*, Buc., 1961, p. 200.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rează. Faptul este vizibil mai ales atunci cînd elementele de vocabular expresive ale limbajului criticii de artă capătă un aspect metaforic. Atunci, efortul de a depăşi tensiunea care există între natura imaginii plastice şi imaginile verbale dovedeşte totuşi că stăruie, dincolo de orice unificare posibilă, un reziduu de nelămurire şi nesiguranţă. O porţiune a realităţii rămîne neacoperită, chiar atunci cînd o metaforizare foarte izbutită reuşeşte să transmită nemijlocit, cu şi mai multă forţă revelatorie decît orice explicaţie prin raţionamente, esenţa conţinutului de idei şi sentimente al unei opere plastice.

Cercetările romîneşti de stilistică în problema metaforei au arătat, extinzînd mult înţelesul clasic, aristotelic şi ciceronian al termenului, că valoarea poetică şi de cunoaştere a metaforei stă tocmai în fondul ei nelimitat de rezonanţe şi adîncimi, care însă nu exclud şi nici nu înving imposibilitatea unificării şi identificării totale ai celor doi termeni ai metaforei [1]. Un domeniu de aplicaţie deosebit de instructiv şi de bogat al acestor rezultate ale cercetării îl oferă tocmai limbajul criticii de artă, în care împletirea dintre obiectivitate şi subiectivitate este foarte strînsă, ireductibilă. Este un fapt pe care cu multă fineţe îl intuia Delacroix, cu dubla lui experienţă de pictor şi scriitor, atunci cînd, la 17 octombrie 1853, scria în jurnalul său, analizînd natura « impresiei » produse de opera plastică. « Ciudat mister e şi acesta al impresiilor pe care le exercită arta asupra unor organisme sensibile: confuze, dacă vrei să le descrii, pline de forţă şi claritate, atunci cînd le retrăieşti, fie şi numai în amintire! Sînt puternic convins că întotdeauna punem ceva din noi înşine în aceste sentimente care ne par a proveni doar de la obiectele care ne izbesc. Este probabil că o lucrare sau alta îmi place atît de mult pentru că răspund unor sentimente care sînt ale mele; şi deoarece, deşi diferite, îmi provoacă în acelaşi grad plăcere, însemnează că genul de efecte pe care-l produc, îl pot regăsi, la izvor, în mine însumi.

Tipul acesta de emoţie proprie picturii este oarecum tangibil; nici muzica, nici poezia n-o pot oferi. Te bucuri de reprezentarea reală a acestor obiecte, ca şi cum le-ai avea într-adevăr în faţă, şi, în acelaşi timp, sensul pe care aceste imagini îl dăruiesc spiritului te încălzeşte şi te transportă. Chipuri şi obiecte care par a fi lucrurile înseşi pentru o vîrstă a inteligenţei tale, apar ca un punct solid de sprijin pentru imaginaţia care pătrunde pînă la senzaţia misterioasă şi adîncă, ale cărei ieroglife sînt în oarecare măsură formale, dar ieroglife în cu totul alt înţeles decît acela al unei reprezentări reci, care nu ţine decît locul unei litere de tipar: artă sublimă în acest sens, dacă o compari cu aceea în care gîndul nu atinge spiritul decît cu ajutorul unor litere aşezate într-o anumită ordine; artă mult mai complicată, dacă vrei, de vreme ce în cazul ei litera nu înseamnă nimic, iar gîndirea pare a fi totul; dar de o sută de ori mai expresivă dacă socotim că, independent de idee, semnul vizibil, ieroglifa vorbitoare — semn fără valoare pentru spirit în opera scriitorului — devine în cazul pictorului izvorul celor mai vii plăceri, al satisfacţiei adică, pe care o oferă, în spectacolul vieţii, frumuseţea, proporţia, contrastul, armonia culorii, şi tot ceea ce ochiul priveşte cu atîta plăcere în lumea înconjurătoare şi care este de fapt o necesitate naturală ».

Estetica marxist-leninistă cercetează legile frumosului în natură şi în artă după metode ştiinţifice; aplicarea acestei metode în expunerea principiilor nu se poate desfăşura convingător decît cu ajutorul unui limbaj de noţiuni

[1] Cf. Tudor Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Buc., 1957, p. 19, p. 62—75.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi raţionamente de perfectă rigoare ştiinţifică. Atunci cînd este vorba de expunerea şi interpretarea faptelor artistice curente, descrierea şi evocarea operei de artă, criticului îi revine misiunea de a participa de fapt la creaţia artistică. « A scrie despre artă nu este acelaşi lucru cu a scrie un raport statistic sau o dare de seamă. De aceea spunem că a face critică este fără îndoială o îndeletnicire ştiinţifică riguroasă, dar în acelaşi timp este şi o artă . . . Analiza unei opere de artă a fost întotdeauna echivalentă cu evocarea întregului pe care această operă îl reprezintă; nu este o analiză care pur şi simplu descompune întregul în elementele sale . . . ». Măestria criticului se poate aprecia după faptul dacă el reuşeşte sau nu să facă să ajungă pînă la cititor sau auditor farmecul unic, nerepetabil al imaginii artistice vii şi astfel s-o apropie de el, demonstrîndu-i mai clar, mai deplin, toate frumuseţile ascunse [1]. « Mi-ar plăcea ca orice critic de artă să-şi scrie articolul aşa cum ar crea o operă de artă, preocupîndu-se de forma articolului, de limbajul folosit, de compoziţie, în aşa fel încît să citesc articolul aşa cum aş citi o nuvelă sau o poezie »[2]. Rezultă de aici că, sub acest aspect, stilul criticii de artă nu poate rămîne în afara afectelor, şi că, prin urmare, expresivitatea limbajului ei devine o cerinţă de prim ordin. Controversele apărute în discuţiile duse de specialişti cu privire la problema expresivităţii în limbaj se opresc toate asupra faptului că « expresivitatea » limbajului apare ori de cîte ori apare tendinţa de a afirma o atitudine personală faţă de un conţinut de idei [3], însă o atitudine personală activă, vizibilă, sau tendinţa de a îndruma cititorul sau auditoriul către un anumit mod de a înţelege ceea ce i se comunică [4]. « Expresivitatea » apare deci ca o valorificare de ordin practic a funcţiei de comunicare a limbii [5]. Este tocmai ceea ce are de făcut criticul de artă: să încarce comunicarea sa cu mesajul unor valori din alt mediu de semnalizări şi imagini, din altă sferă a mijloacelor de expresie, care trebuie reliefate în scopul de a influenţa, de a educa. În limbajul său, funcţia estetică, funcţia ştiinţifică şi cea practică în vederea determinării unei atitudini nu pot fi despărţite. Sub acest aspect devine esenţial să fie asigurată condiţia proprietăţii termenilor din vocabularul criticii şi să se constituie un sistem de termeni specifici, al unui univers terminologic propriu. O dată asigurate aceste condiţii, accentele puse în cadrul unui gen sau al altuia de critică — pe noţiunea ştiinţifică de specialitate, pe epitet, sau pe metaforă, tot ca formă lexicală dar mai complexă — nu mai pot fi dirijate de nici o altă normă decît aceea a respectării logicii lor interne. Thomas Mann sublinia o dată: « nu încape nici o îndoială asupra faptului că, pentru artistul plastic, ca şi pentru artizanul de înaltă calificare, elementul ideologic, spiritual şi problematic este mult mai legat de elementul tehnic formal decît pentru scriitor; de aceea în atîtea cazuri, reprezentanţii clasei dominante au beneficiat de acest adevăr, luînd, după voia lor, forma drept fond » [6]. De aici rezultă importanţa creării unui univers terminologic bine definit al criticii de artă plastică, permiţînd definitivarea şi clarificarea raporturilor dintre conţinut şi formă, ca şi a altor probleme teoretice esenţiale. Necesitatea, în opera de educaţie estetică, pe care o reprezintă punctul de

[1] Fedorov-Davîdov şi Polenov, *Observaţii despre critica de artă*, în *Hudojnik*, 1959, nr. 10.

[2] K. Dorohov, *Sarcinile criticii de artă*, în *Iskusstvo*, 1959, nr. 10.

[3] Cf. I. Coteanu, *Locul stilului artistic în limba literară*, în *Limba română*, X (1961), nr. 2, p. 144—145.

[4] *Loc. cit.*

[5] *Loc. cit.*

[6] *Der alte Fontane*, în *Gesammelte Werke*, vol. 10, Berlin, 1955, p. 494.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plecare de la un univers terminologic precis conturat către o dezvoltare metaforică şi comparativă a limbajului a fost nu o dată relevată.

« Fiecare gen de artă, avînd ca instrument de lucru un material specific, produce un anumit fel ori anumite feluri de forme; ceea ce diferenţiază mijloacele de expresie ale unui gen de artă de celălalt, aşa încît cineva neiniţiat în posibilităţile expresive structurale şi convenţiile de limbaj ale artei respective nu le poate înţelege chiar dacă este familiarizat cu convenţiile altui gen de artă, este întocmai ceea ce diferenţiază şi metodele ştiinţifice (inclusiv a noastră, a criticilor) şi anume, diferenţa în însăşi natura instrumentului de lucru.

Orice artist, ca şi orice amator de artă inteligent, trebuie să înţeleagă în mod egal că artele frumoase urmăresc un ţel comun şi îndeplinesc pe căi diferite o funcţie identică. Un om care cunoaşte două genuri de artă ajunge în mod inevitabil să afle într-una din ele posibilităţi neaşteptate de a o ilustra pe cealaltă. Asemenea corespondenţe între mijloacele de expresie artistice diferite nu sînt întotdeauna relevante prin amănunte semnificative, dar au un caracter mai general »[1].

Dar, deşi orice text de critică de artă foloseşte în chip firesc în stilul limbii sale şi noţiuni de specialitate, şi epitete şi metafore — concentrate sau explicite — uneori predomină unele din aceste elemente, alteori altele, sensul lor evoluînd după genul de critică, după tipul de elaborare intelectuală a criticului, după apartenenţa la un grup social, după epoca şi momentul istoric. Astfel de pildă, cînd întîlnim în cronicile şi articolele despre artă publicate în revista *Convorbiri critice* între 1907 şi 1910, articole cu accentuată tendinţă spre teoretizare şi abundente în noţiuni estetice cu caracter filozofic neaşteptat şi frecventa revenire a cuvîntului « genial » ca epitet exprimînd calitatea către care trebuie să aspire opera de artă plastică — criticul deplîngînd lipsa acelor opere cărora epitetul li s-ar potrivi — ni se dezvăluie faptul că în gîndirea criticului supravieţuieşte o concepţie romantică, individualistă, despre artist, ca mare însingurat, opus mulţimii, năzuind spre realizări de valoare « absolută » închisă în sine. Elucidăm astfel în gîndirea unui critic de artă cu un anume bun simţ şi judiciozitate în aprecierile sale concrete, stăruinţa unor elemente idealiste, care îi limitează valoarea contribuţiei.

Avînd a combate teorii idealiste asupra artei, critica de artă materialistă romînească de la începutul veacului nostru foloseşte adesea noţiunile « ideal » şi « idealist », dar într-un sens pozitiv, legate de postularea unei « arte de idei », bogate în conţinut. În general, în critica romînească de artă din timpul primului deceniu al secolului al XX-lea, se observă frecvenţa termenilor cu caracter filozofic, de estetică filozofică. Faptul nu apare întîmplător dacă ne gîndim că este epoca în care s-au constituit punctele de plecare teoretice în domeniul criticii de artă. Este epoca în care numeroşi artişti şi-au exprimat ei înşişi un punct de vedere teoretic asupra unor anumite tendinţe în arta plastică — Camil Ressu, Cecilia Cuţescu-Storck, Abgar Baltazar şi alţii; epoca în care s-au ciocnit sub aspect teoretic aceste tendinţe, şi nu numai în arta plastică. Nu mai puţin semnificativ este iarăşi faptul că în critica noastră de artă dintre cele două războaie, terminologia aceasta este de cele mai multe ori înlocuită printr-o abundenţă de epitete şi metafore, a

[1] J. Craig la Drière, *Literary Form and Form in the other Arts*, în *Stil u. Formprobleme der Literatur*, Heidelberg, 1959 (Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

căror corespondenţă cu realitatea plastică a operei nu este întotdeauna uşor de controlat. Problema ar merita să fie studiată în primul rînd sub aspect statistic, putîndu-se constata existenţa unor adevărate sisteme de termeni proprii cîte unei publicaţii, şi nu numai, ceea ce este firesc, unui anumit critic.

În primul rînd important pentru noi în momentul de faţă, şi mai ales util pentru îmbunătăţirea şi creşterea eficacităţii muncii noastre, a celor ce lucrăm în acest domeniu atît de solicitat şi necesar astăzi, este să ne dăm seama şi din acest unghi de vedere al stilului şi terminologiei, dacă felul în care îşi îndeplineşte critica de artă sarcinile corespunde sarcinilor creaţiei artistice realist-socialiste. Publicul larg cere, şi pe drept cuvînt, o critică de artă cît mai inteligibilă, care să nu recurgă mai mult decît strictul necesar la termeni de specialitate tehnică, reuşind să transmită şi să traducă specificul mesajului plastic. Este cert că numai o educaţie stăruitoare şi treptată a publicului larg îi va deschide accesul la acel « univers terminologic » propriu, fără de care nu se poate concepe o critică de artă ştiinţifică, principială. În cursul etapelor intermediare însă, dintre care multe au fost depăşite, va fi încă destul de făcut pentru ca munca de dezvoltare a gustului artistic al maselor şi de sporire a înţelegerii creaţiei plastice, dublul caracter educativ al criticii de artă, să se păstreze intact şi eficace. Criticului îi revine astăzi urgenta misiune de a demonstra în chipul cel mai firesc că terenul artei plastice nu este izolat şi despărţit de celelalte domenii ale revoluţiei culturale şi că limbajul imaginilor plastice este, pe cît de unic în formă, pe atîta de universal în conţinut.

Un examen mai atent al publicaţiilor noastre în domeniul criticii de artă ne oferă destule prilejuri de a constata cît de important este rolul stilului criticii de artă în justa orientare a cititorului; cît de utile devin contribuţiile, din punctul de vedere al felului în care sînt « exprimate » problemele. Accentuăm că este vorba aici de modul de « exprimare » al problemelor, şi nu de conţinutul lor, deşi inevitabil există influenţă şi condiţionare reciprocă. Fenomenul este cu deosebire izbitor în publicaţiile destinate cercurilor celor mai largi de cititori. În întrebuinţarea noţiunilor teoretice, a metaforei şi a epitetului, în construcţia stilistică, se pot urmări o seamă de simptome de o deosebită semnificaţie pentru însăşi valoarea ideologică a textului. Se pot constata astfel — în linii mari — două tendinţe. Una este cea a « simplificării » limbajului. Cealaltă merge către o prezentare cît mai « colorată », făcînd abundent uz de metafore, luate din cele mai variate domenii, şi nu arareori din limbajul altor arte, al muzicii, al artei actorului, al poeziei. În primul caz, printr-un îndreptăţit efort către accesibilitate şi utilitate pedagogică, se comentează creaţiile artiştilor plastici şi viaţa acestora, într-o mică monografie de popularizare, medalion de revistă, prefaţă de catalog, cronică — al căror scop firesc şi evident este să sintetizeze principalele momente şi trăsături ale operei examinate, astfel încît cunoştinţele dobîndite de cititor să-i permită acestuia o orientare în universul caracteristic artistului sau problemelor respective, dar, în acelaşi timp, să-i deschidă o portiţă de intrare în problematica mai generală şi preocupările legate de arta plastică. Cel mai adecvat instrument pentru realizarea acestei operaţii este fireşte un limbaj concentrat, clar, în care dozarea dintre noţiunea de specialitate şi epitetul colorat să apară judicios echilibrată, iar intervenţia criticului în munca de îndrumare a unui spectator presupus încă a fi prea puţin avizat, discretă, plină de tact şi de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rezervă. Cititorul trebuie lăsat să-şi simtă libertatea de a se orienta şi de a gusta frumuseţile despre care i se vorbeşte.

Sînt pline de interes şi de sugestii metaforele şi epitetele întrebuinţate de artişti, atunci cînd aceştia scriu despre artă. Deşi în general înclinaţi să se oprească mai ales asupra elementului tehnic al creaţiei artistice, asupra formei ca expresie a măiestriei, limbajul lor este adeseori remarcabil prin amploarea ideilor referitoare la conţinutul operei de artă.

Scriind în 1946 despre influenţa operei lui Luchian, Şirato se exprima astfel: « Nu era o influenţă vizibilă ce mergea de la linia lui Luchian la linia altui pictor, de la coloarea lui, la coloarea altuia. A fost o influenţă mai frumoasă, mai adîncă, mai morală, ea nefiind pastişarea. A fost ca un incitant la actul de îndrăzneală în creaţie, la independenţă faţă de formule, ce nu pot deveni tradiţie ». Epitetul « morală », cu caracter de metaforă, introduce dintr-o dată toată problema pe un plan mai înalt, în universul unor relaţii active între adevăr şi frumuseţe.

« Lumina şi culoarea fac un tot unitar cu toate corpurile din natură — scrie sculptorul O. Han — ; lumina şi culoarea nu constituie un fenomen coloristic şi luminos aparte, aşa cum ar fi aurora boreală în spaţiile naturii. Paleta cu care pictorul realizează un peisaj, adusă la un portret, care este un corp în spaţiu al unei fiinţe umane, poate să devină imaginea unei fiinţe transpusă în culori vegetale cînd lumina şi culoarea joacă în portret aşa cum joacă pe dealuri, văi şi munţi. În loc să emane o stare sufletească, un gînd al vieţii omului portretizat, imaginea devine o efervescenţă de lumină şi culoare şi efectul este unul de artificialitate ». Cu toată existenţa unor impreciziuni în formulare, e subliniată aici fermitatea cu care este exprimată concepţia realistă despre portret, într-un limbaj pornind de la o experienţă în primul rînd tehnică, de ordinul măiestriei.

Pornind, dimpotrivă, de cele mai multe ori de la o experienţă de ordin ideologic, epitetele şi metaforele folosite de criticii de artă, atunci cînd sînt judicios folosite, deschid uneori nebănuite perspective pentru ceea ce numim îndeobşte încadrarea istorică şi culturală a unei opere de artă. Iată de pildă, o asemenea metaforă « de perspectivă » în caracterizarea creaţiei grafice a Ligiei Macovei. « Ca acuitate şi incandescenţă a operaţiei caracterizante întreprinse de artistă oriunde constată, în lumea occidentală, simptomele apusului vechii lumi, Ligia Macovei se înscrie pe linia lui Georg Grosz »[1]. Dintr-odată ni se definesc aici trăsături caracteristice ale artistului studiat şi se stabileşte filiaţia artistică, proiectîndu-se asociaţiile de idei ale cititorului în universul multiplu al problemelor desenului satiric în general. Alteori, asemenea rezultate pot fi obţinute — şi încă mergînd mai mult în adîncimea caracterizării — cu metafore şi epitete sobre, care prin proprietatea şi adecvarea lor, prin construcţia fericită evocă fundalul social politic pe care creaţia artistică în cauză se profilează. Vorbindu-se despre compoziţiile cu ţărani pictate de Iser se spune: « Construiţi în planuri mari, ce se întretaie expresiv şi dramatic, ei se înalţă monumentali şi gravi, ca o dojană mută »[2]. Cititorul asociază astfel organic şi firesc calitatea plastică cu conţinutul de idei, şi cu ceea ce a generat, din punct de vedere concret istoric, acest conţinut. Rolul expresiei metaforice care a concentrat caracterizarea operei, dar a avut şi

[1] Ion Frunzetti, *Ligia Macovei*, în *Arta Plastică*, nr. 6, 1961.

[2] Mircea Popescu, *Un artist militant (Iser)*, în *Scînteia*, 1958, 27 aprilie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

darul de a aplica, convingător şi intuitiv, o metodă de gîndire estetică, nu scapă nimănui. În aceeaşi direcţie merge şi o altă metaforă din acelaşi text, foarte elementară în aparenţă, aproape imperceptibilă sub aspectul transferului de sensuri, şi totuşi implicînd şi scoţînd în evidenţă felul în care se interferează, în creaţia realistă, valorile estetice cu cele etice şi criteriul prim de valorificare estetică, aflat la temelia gîndirii marxiste despre artă. « . . . Iser şi-a concentrat talentul şi forţele spiritului său asupra *dialogului viu, pasionat, vehement cu societatea şi oamenii vremii* »[1].

Dar o metaforă expresivă, respectîndu-şi strict unitatea logică internă, are, adeseori, peste funcţia de a dezvălui un adevăr, şi o vizibilă funcţie normativă, şi mai mult decît atît, mobilizatoare. Scriind despre artiştii tineri, un critic îi îndeamnă cu aceste cuvinte: « Ceea ce le-aş recomanda ar fi o mai *vijelioasă* cufundare în contemporaneitate, o mai *violentă* îmbrăţişare a complexiunii realului actual. Trebuie ieşit din lumea de imagini încă prea statice. Trebuiesc surprinse contradicţiile şi rupturile, *genunile* şi *piscurile*, tot ceea ce face vremea noastră atît de *vie*, de *dramatică* şi de *stenică*, de *măreaţă* [2] ». Sau, un alt critic, atunci cînd scrie: « Nu aşteptăm de la pictură *minorele iluzii* ale imitaţiei, ci *majorele certitudini* ale exprimării ideilor şi sentimentelor contemporane-progresiste, comuniste »[3], dintr-o dată prin două epitete contrastante, trasează sarcinile picturii realiste.

O metaforă bine susţinută şi amplificată în jurul unei idei are darul de a lega fenomene disparate, dîndu-le în această nouă legătură, un tîlc neaşteptat.

«Ce înălţător este să urmăreşti cum o vocaţie de pictor aprinde altă vocaţie; cum fulgeră promisiunea unei lumi de culoare în ochii unui tînăr, cînd i se revelează forţa unui maestru». Şi apoi între exemplele care duc ideea expusă în metaforă mai departe:

«Vocaţia somnolentă în sufletul lui Andreescu a găsit impulsul care s-o deştepte; la această atingere, roţile grele ale talentului său s-au urnit. În emoţia întîlnirii sale cu Grigorescu, el a înţeles că trebuie şi poate să fie pictor»[4]. Succesiunea irizantă a metaforelor ne dezvăluie într-adevăr în arta romînească un univers de continuităţi, în care predarea ştafetelor tradiţiei este fenomenul cel mai stabil şi mai simptomatic.

Uneori o metaforă raportată la caracterizarea stilistică poate lămuri apartenenţa artistului respectiv la o anume sferă de cultură şi chiar indică unele trăsături ale ei. « La Van Gogh, de multe ori, culorile au fost — ca să ne exprimăm cu cuvintele lui Hugo von Hofmannsthal — «surori ale durerii»[5]. Asocierea, poate întîmplătoare, dintre aceste două nume în intenţia criticului, capătă un deosebit şi oarecum enigmatic relief prin transplantarea inspirată a unei metafore poetice pe terenul criticii de artă. Nimeni nu s-a gîndit desigur la posibilitatea vreunei înrudiri între Van Gogh şi poetul citat; o prăpastie pare a le despărţi structurile temperamentale. Şi totuşi, ecoul metaforei e mai adînc decît pare; el răspunde unei tragice clamori protestatare care uneşte două mari spirite, în luptă cu o epocă de asalturi ale negaţiei vieţii.

[1] MIRCEA POPESCU, *loc. cit.*

[2] EUGEN SCHILERU, *Mai mulţi tineri*, în *Contemporanul*, 1957, 27 sept.

[3] A. MÎNDRESCU, *Pictura, realitate spirituală*, în *Contemporanul*, 1962.

[4] DAN HĂULICĂ, *Continuitate şi innoire*, în *Contemporanul*, 1961, 1 dec.

[5] EUGEN SCHILERU, *Despre culoare şi desen în arta monumentală*, în *Arta plastică*, 1958, nr. 3—4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sînt binecunoscute şi uzitate de multă vreme în critica de artă metaforele şi epitetele luate din alt sector artistic, din limbajul tehnic al altor arte. Este un procedeu reciproc; dar cele mai frecvente reciprocităţi în schimbul de metafore le întîlnim între domeniul plastic şi cel muzical — mai bine zis între domeniul pictural şi cel muzical. Problema ar merita să fie studiată mai în adîncime, în bazele ei psihologice. Uneori, aceste metafore nu au decît rolul de a caracteriza mai sensibil stilul unui artist — mai curînd spus, poate limbajul lui, mijloacele de expresie. Se spune de pildă foarte just: « Baba nu-şi *orchestrează* un *ton* din toate variantele de tonuri extrase din el, ci are predilecţie pentru valoraţia în clar-obscur; pe scurt, o pictură pusă nu pe ton, ci pe valoare. Culoarea are *sonorităţi* grave şi puternice de *violoncel* » [1].

Aici, interferenţele sînt, evident, de ordinul calităţii limbajului tehnic. Alteori însă, metafora muzicală îşi încalcă propriile limite şi păşeşte în universul complex şi labil al conţinutului — luat în sensul cel mai vast al cuvîntului. Acolo, i se deschid noi perspective, care merg către referinţa implicit normativă. Astfel vorbind despre artiştii romîni care au expus în 1959, la Moscova, în cadrul Expoziţiei ţărilor socialiste, un critic spune: « Fuga lor de ceea ce era împrumutat, comun, uşor identificabil ca atare, această căutare a *timbrului nealterat* de influenţe decurgeau din însăşi concepţia marxist-leninistă despre artă » [2]. Foarte interesantă şi revelatorie poate fi cîteodată o metaforă luată din domeniul ştiinţific: iată de pildă o asemenea metaforă « geografică » în legătură cu opera de portretist a lui Corneliu Baba: « Pentru el, o figură este *teritoriul* în care se relevează componentele unei personalităţi, *harta vie* a unei fiinţe umane » [3]. Trebuie observată aici unitatea metaforei, deosebit de adecvată pentru pictura lui Baba, pentru tehnica trăsăturii lui. Este un caz tipic am spune de metaforă reuşită, care pune într-o lumină nouă, neaşteptată, caracterizarea « primă », urmărită intenţionat de autorul ei.

Din păcate însă, nu întotdeauna putem întîlni asemenea formulări, care prin precizia şi frumuseţea lor, să sprijine clarificarea teoretică în problemele esteticii marxist-leniniste. Uneori chiar, dimpotrivă, imprecizii în folosirea termenilor sau, cîteodată, folosirea unei accepţiuni prea categorice, alteori intercalarea termenului într-o construcţie sintactică inadecvată sau unele preţiozităţi de limbaj, pot duce, mai ales pe cititorul din mase, la serioase erori de « fond » şi la teze greşite. Metoda « lecturii atente » ne arată că inadvertenţe de acest fel pot scăpa şi unor critici, dotaţi, fiindcă nu întotdeauna problemele sînt luate în consideraţie din acest unghi de vedere. Trebuie remarcat aici că nu metafora este procedeul care pretează cel mai des la confuzii; o metaforă care « scîrţîie » este imediat sesizabilă, ca un dans în dezacord cu ritmul muzical de la care e presupus a porni, chiar dacă, izolat luate, elementele metaforei sînt pozitive, au substanţă poetică. Un exemplu concludent îl întîlnim în următoarea formulare de altfel nuanţată şi subtilă, cu incursiuni în alte domenii de care cultura plastică este legată, privitoare la pictura lui G. Petraşcu. Vorbind despre peisajele lui Petraşcu, criticul scrie: « Fastul lui Petraşcu e, însă, nocturn. Ba chiar mai mult, pictorul, care apărea familiarilor săi ca un om gospodăreşte cumpănit, atingea, în unele

[1] EUGEN SCHILERU, *Elogiul omului*, în *Contemporanul*, 1958, 14 noiembrie.

[2] MIRCEA POPESCU, *Prezenţa artei romineşti peste hotare*, în *Contemporanul*, 1959, 7 august.

[3] EUGEN SCHILERU, *Elogiul omului*, loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

puncte ale artei sale noaptea unui *univers saturnian*. Romantic în fibra lui profundă, el se lăsa bîntuit de misterul negrului şi aducea uneori în strălucirea culorii celei mai preţioase, nu ştiu ce surdă, imperceptibilă plăcere goyescă pentru « urît »»[1]. A sublinia în legătură cu un artist, asemenea trăsături, nu e puţin şi nici trecător lucru. Ele se aşază rapid şi se instalează în mintea cititorului; nu sînt lipsite de puterea de a tenta şi poate că nici lipsite de adevăr. Dar, în continuare, după ce ni se arată că în tablourile reprezentînd interioare, trăsăturile sînt cu totul opuse, fiind vorba despre « un soi de albăstrime îmbătătoare, făcută din răsfrîngeri răcoroase . . . » [2] şi că naturile moarte (în care — în paranteză fie zis — Petraşcu a întrebuinţat deosebit de mult negrul) există lucruri care se «convertesc», sub penelul său, într-o «încredibilă materie stelară», rezultă pînă la urmă că «distincţia între interioare şi pictura de peisaj nu există cu efectivă realitate» la Petraşcu şi că « arta lui Petraşcu a fost asemuită pe drept cuvînt cu un cristal ». Cum se poate însă împăca metafora « universului saturnian» evocatoare de dinamice şi vulcanice răscoliri şi nelinişti, cu metafora cristalului, evocînd claritate, puritate şi tot ce este static şi senin?

Şi totuşi, marea primejdie stă mai ales în sistemul *noţiunilor* folosite, şi uneori, în cel al epitetelor, deci în ceea ce hotărăşte structura ştiinţifică obiectivă a textului de critică de artă.

Cînd un critic scrie, vorbind despre o expoziţie de grafică: « În primul rînd, se impune, ca un leit-motiv, *vioiciunea de concepţie* şi *exprimare*, în sensul că subiectele alese fac parte din realitatea imediată » [3], reţinem că pentru el, realismul coincide în mod exclusiv cu « tonul vioi »: şi că deci, implicit, recomandă, inducînd în eroare artiştii, o artă forţat optimistă, suferind de boala culorii trandafirii. Acelaşi critic scrie în continuare, elogiind în general mijloacele de exprimare folosite de artiştii expozanţi: « o linie sigură, incisivă şi extrem de bogată în sisteme grafice; pete de culoare, grele sau transparente, articulate consecvent conţinutului într-o diversitate şi discursivitate rar întîlnită » [4]. Cu această noţiune ultimă este însă anihilat tot elogiul, iar în mintea cititorului introdusă o gravă confuzie. Esenţa artei doar este tocmai de a nu fi discursivă.

În aceeaşi publicaţie, un cronicar « lichidează » un gen artistic cu ajutorul unui singur epitet. « ⟨Sculptorii⟩ atacă forme mai mari şi renunţă la intimismul *simplelor portrete* » [5].

Într-un raţionament logic expus şi cu nuanţe, un critic ajunge, dintr-o dată, din pricina unui termen, la rezultatele opuse celor pe care este de presupus că le urmărea în argumentaţie. « Interesul picturii realiste şi valoarea unei lucrări rezidă în ceea ce exprimă, în natura spirituală şi calitatea figurării » [6]. E foarte bine, deşi, ar zice poate Molière, « natura asta spirituală » are un nu ştiu ce. Apoi, în continuarea expunerii: « La Velasquez sau Goya bunăoară, un model uman fiind urît, apreciem portretul drept capodoperă; evaluînd superlativ peisajele lui Van Gogh sau florile lui Luchian, nu luăm nici o clipă natura *ca etalon* » [7]. Cum este posibil să nu luăm natura ca etalon etern al oricăror valori spirituale? Şi să-l dăm încă pe Luchian ca exemplu?

[1] DAN HĂULICĂ, *Un secol de artă romînească*, în *Contemporanul*, 1961, 10 noiembrie.

[2] *Ibidem*.

[3] V. BENEŞ, *Grafica*, în *Tribuna*, 1957, 28 decembrie.

[4] *Ibidem*.

[5] *Cronica plastică*, în *Tribuna*, 1960, 17 noiembrie.

[6] A. MÎNDRESCU, *loc. cit.*

[7] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Etalon nu înseamnă *standard*. Este evidentă aici confuzia termenilor, dar care poate duce, şi duce, la a nega valabilitatea referinţelor fireşti şi necesare la realitate în orice operaţie de evaluare estetică.

Încărcătura teoretică pe care o declanşează diferitele noţiuni folosite în textele criticii de artă face ca adeseori termeni bine întrebuinţaţi, în deplina proprietate a înţelesului lor, să poată genera totuşi erori, sau erori parţiale. Aceasta din pricina unor poziţii prea categorice într-o problemă în care cercetări recente au adus aporturi ce fac necesară poate revederea sau nuanţarea poziţiilor; de foarte multe ori însă doar de dragul unui mod de a gîndi şi contura adevăruri prin opoziţii şi contraste, mult mai rar atît de nete şi de clare pe cît au aerul.

Pentru primul caz serveşte exemplul unei noţiuni perfect la locul ei în contextul respectiv, şi totuşi umbrind, parţial, adevărul ideii afirmate. « < Pictura > trebuie să redevină ceea ce fusese în epocile de mare strălucire artistică de dinaintea *crizei* instaurată de impresionism: o activitate spirituală care se adresează omului luat în totalitatea sentimentelor şi ideilor sale şi care, acţionînd asupra conştiinţelor, contribuie, prin aceasta, la transformarea vieţii »[1]. Ţinînd seama de faptul că un articol de hebdomadar nu poate intra în prea multe amănunte şi rezerve cu privire la o afirmaţie de ordin ştiinţific, istoric, ca cea de mai sus, trebuie să ne întrebăm dacă, propagînd termenul de « criză » într-un sens atît de categoric faţă de fenomenul impresionismului, nu perpetuăm în publicul cel mai larg, o înţelegere greşită asupra unei noţiuni atît de complexe ca impresionismul.

Mai izbitoare sînt însă simplificările care se pot naşte din încercările de a defini anume noţiuni şi trăsături prin procedeul opoziţiei. « . . . nu numai desenele şi schiţele concepute în vederea picturii, ca nişte studii necesare pentru precizarea imaginii, ci şi desenele realizate definitiv ca desene, ca imagini grafice, sînt în cele mai multe cazuri la noi contaminate de pictură. Luciditatea, linia suverană în stilul grafic, nu se poate însă adultera, fără primejdie, cu *sentimentalismul* pictural ». Este o limitare şi o interpretare unilaterală a problemei numai de dragul formulării. Un alt caz este cel următor. « Arta portretului realist, spre deosebire de limitele schematice ale portretului « idealist », pe care-l găsim deopotrivă în arta antichităţii, bizantină şi gotică, barocă, romantică sau modernă, îşi găseşte baza în principiul dialectic al artei realist-socialiste potrivit căruia generalul şi particularul sînt noţiuni care nu pot fi despărţite »[2].

Dacă avem mereu neabătut şi prezent în minte gîndul educaţiei estetice a maselor şi faptul că ele sînt destinatarele activităţii noastre, nu putem trece cu vederea această problemă a limbajului — unul din instrumentele cele mai ascuţite de transmitere a mesajului educativ. În lumina acestei preocupări trebuie să medităm asupra ecourilor în formaţia unui sistem clar de noţiuni estetice, a unei formulări ca « nevoia de varietate, de a experimenta şi găsi soluţii noi, de a-l smulge pe privitor din rutina contemplării pasive şi indiferente şi aceasta nu sub raportul doar al emoţionalităţii sensoriale sau afective »[3], sau « Pictura romînească — tînără ca gen, deşi străveche ca tradiţie decorativă şi folclor . . . »[4].

[1] Ion Frunzetti, *Expoziţia anuală de grafică*, în *Contemporanul*, 1957.

[2] M. Deac, *Social şi individual în portret*, în *Arta plastică*, 1960, nr. 1.

[3] Radu Bogdan, *Jules Perahim, artist militant între cele două războaie*, în *SCIA*, 1961, nr. 1.

[4] Ion Sălişteanu, *Tot despre portret*, în *Contemporanul*, 1960, 16 dec.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aceeaşi lumină este instructivă analizarea colecţiei de pliante care a început să apară anul trecut la « Meridiane ». Concepută ca o serie, în cadrul căreia în şase pagini de reproduceri, însoţite de o pagină sau o jumătate de pagină de text explicativ (gîndit însă de editori cu un prea pronunţat caracter de « dicţionar »), cititorul face cunoştinţă cu personalitatea artiştilor plastici romîni de frunte, colecţia este învestită cu o funcţie de mare răspundere. Ea devine un adevărat abecedar al cunoştinţelor de artă plastică. Este prin urmare extrem de important faptul ca aceste elemente de bază ale educaţiei artistice a maselor să fie bine construite, asigurînd, prin intermediul unui limbaj trainic şi evocator, dezvoltarea unor idei juste despre artă. Un limbaj care să fie mai mult decît un instrument de transmisie; să poată el însuşi deveni un mijloc de îmbogăţire intelectuală şi sufletească pentru cititorul dornic de a afla tainele mesajului plastic. Dar se petrec oare lucrurile întotdeauna aşa? Nu este adeseori înlocuită operaţia de sintetizare a caracteristicilor unei opere sau a unui moment artistic, cu o simplă semnalizare verbală nedefinitorie, imprecisă, insuficientă? În loc să explice, autorul textului depune cuvîntul de circulaţie acreditată, iar cititorul îl repetă, facil mulţumit, îl recunoaşte şi nu învaţă mare lucru. Au fost de multe ori discutate în presă unele din monografiile de popularizare ale colecţiei «Maeştrii artei romîneşti», editată în anii trecuţi de E.S.P.L.A [1]. Contribuţia pozitivă a acestor colecţii în ceea ce priveşte îmbogăţirea informaţiilor despre arta romînească, şi mai ales faptul că au reprezentat un debut în acest domeniu, rămîne incontestabilă. Dar oare contribuţia « de fond », în ceea ce priveşte familiarizarea cititorului cu noţiunile fundamentale ale concepţiei marxist-leniniste despre arta trecutului rămîne în întregime valabilă? Nu a jucat aici un rol adesea dăunător stilul, limbajul în care erau redactate acele texte destinate publicului celui mai larg? Desigur că nici concepţia redacţiei asupra « schemei compoziţionale » a acestor monografii n-a fost străină de simplificările vulgarizatoare ale interpretărilor, dar cîte false idei au fost puse în circulaţie, cîte greşite ierarhizări de valori artistice din pricina unor termeni netemeinic folosiţi, zvîrliţi în scop de semnalizare. « Realist », « progresist », « luptător » — noţiuni de o infinită bogăţie de conţinut ideologic şi istoric, de adînci rezonanţe emoţionale — au fost aplicate cu justificare istorică sau fără, au fost interpretate în formule penibile adeseori, riscînd să perpetueze în mintea cititorului, greu de convins cu asemenea mijloace, trista şi foarte contagioasa deprindere de a « eticheta », în loc de a gîndi.

Dar nici textele noii colecţii de pliante ale editurii « Meridiane » nu evită cu totul acest gen de primejdie, deşi problemele sînt în cazul lor mult mai circumscrise şi se referă mai cu seamă la caracterizările de ordin strict plastic. Ce află în această privinţă cititorul din mase, despre artistul în cauză, şi, implicit, şi despre alţii, din cele cîteva rînduri consacrate « specificului plastic » care urmează rîndurilor de cinci ori mai numeroase — avînd cel mai pur caracter de text de dicţionar — inclusiv enumerarea expoziţiilor la care artistul a participat şi care nu spun cititorului mai nimic, nelegîndu-se în mintea lui de nici o reprezentare activă? Ce află deci, să zicem, despre Constantin Baraschi? Află că este « stăpîn pe meşteşugul său » şi că modelează « cu măiestrie », un artist menţionat în sus-zisul text informativ ca fiind

[1] Cf. G. Oprescu, *Cu privire la unele studii de reconsiderare a artiştilor noştri plastici*, în *Lupta de clasă*, 1958, nr. 4, p. 70—83.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Artist al poporului, de trei ori laureat al Premiului de Stat şi membru corespondent al Academiei R.P.R. ». Că lucrează cu « măiestrie », o poate afla, ca principală caracterizare a artistului, şi despre Ion Irimescu. Evident, Corneliu Baba se exprimă şi el « cu o deosebită măiestrie artistică ». « Vigoarea » este o însuşire vrednică; de aceea merită să fie aplicată la cinci din cei 12 artişti prezentaţi în colecţie. Sînt deci viguroşi: Ştefan Szönyi, Corneliu Baba, Marius Bunescu, Boris Caragea (de două ori) şi Corneliu Medrea. Optimismul caracterizează pe: Aurel Ciupe, Alex. Ciucurencu, Ion Jalea. Creaţia lui Ion Irimescu se remarcă prin « conţinutul ideologic emoţional »; şi opera lui Gheza Vida se defineşte începînd cu « bogăţia conţinutului ». Folosind asemenea caracterizări nediferenţiate sau dînd drept caracterizări specifice însuşiri care nu fac decît să condiţioneze existenţa însăşi a operei de artă şi fără de care aceasta nici n-ar putea fi gîndită ca atare, sau atribuind unor epitete ale limbii curente şi beletristice înţelesul şi rolul unor termeni de specialitate tehnici — de pildă cuvîntului « viguros » —, educaţia artistică în sensul dorit nu poate de loc fi atinsă şi iau naştere diferite confuzii. Se îngustează orizontul gustului artistic, se dau drept « pozitive » numai un număr foarte restrîns de trăsături, limitîndu-se astfel capacitatea şi posibilitatea de receptare a privitorului; ba chiar se poate ajunge, prin această insuficientă precizie verbală, la impresia greşită că diferenţierile stilistice dintre artiştii noştri plastici s-ar reduce la foarte puţin. Impreciziile, lipsa de proprietate a termenilor se fac simţite şi au efecte nocive creînd confuzii şi atunci cînd se folosesc de pildă verbe foarte agreate de către unii critici de artă. « Predomină » este unul din ele. În opera unuia din sculptorii noştrii de seamă « predomină monumentalitatea viziunii » se spune. Dacă « viziunea » este, în toate caracteristicile ei, un dat al personalităţii artistice plastice, şi nu poate fi altfel, o asemenea formulare, gramatical şi lexical inexactă, nu poate avea altă consecinţă decît denaturarea şi şubrezirea termenului de specialitate, « viziunea plastică », noţiune acreditată, cu un înţeles fix şi bine determinat astăzi.

Iată deci cît de importantă se dovedeşte a fi existenţa unei terminologii de bază a criticii de artă, bine şi ştiinţific construită, care să asigure rigoarea ştiinţifică a expunerii, atunci cînd expunerea doreşte să aibă acest caracter, sau problemele pe care le atacă i-l impun. Existenţa acestei terminologii de bază nu înseamnă însă nicidecum înlăturarea «măiestriei» stilistice a criticului; ci doar asigurarea şi controlul valabilităţii obiective a afirmaţiilor sale.

Problema stilului criticii de artă nu se pune cu mai puţină acuitate în ceea ce priveşte publicaţiile de specialitate propriu-zise. Desigur că în acest domeniu ea capătă aspecte diferite; analiza cerinţelor, ca şi a tipurilor de stil corespunzătoare genurilor de critică în mod inevitabil diferite, nu se poate rezolva în cadrul unui articol de revistă. Stabilirea, definitivarea unei terminologii ştiinţifice, intercalarea acestei terminologii în limbajul cultural general al epocii noastre, presupun luarea în discuţie a însăşi metodei noastre de lucru, a însăşi încadrării activităţii noastre în sarcinile revoluţiei culturale. Cînd Dostoievski scria « Cu cît limba în care mă exprim este mai bogată, cu atît voi fi eu însumi mai stăpîn pe mine şi mai cu uşurinţă victorios, cu atît mai uşor mă voi face înţeles, cu atît mai adîncă va fi expresia mea şi cu atît mai inteligibilă pentru mine însumi propria mea gîndire », şi oprindu-se asupra semnificativei coincidenţe dintre dublul înţeles al termenului comun din vechea rusă « iazîk », care înseamnă în acelaşi timp « limbă »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi « popor », spunea: « Cuvintele limbă şi popor sînt sinonime în limba noastră, şi cîte concluzii nu se pot desprinde de aici! În opera unui scriitor adevărat, tonul şi stilul propriu se iscă de la sine; aceasta însemnează că autorul nu trebuie să se ostenească pentru a le obţine, ci conţinutul trebuie să le determine şi să le scoată la iveală »[1], marele scriitor rus exprima o aspiraţie comună tuturor celor care se îndeletnicesc cu arta scrisului, dar cu deosebire semnificativă pentru criticii de artă, interpreţii unor gînduri şi sentimente deja captate o dată în imaginea vizuală.

Îndrumarea în problemele artei plastice realist-socialiste, clarificarea sensurilor ei în faţa artiştilor şi a oamenilor de specialitate, nu se pot realiza cu eficacitate decît într-un limbaj născut din conţinutul esenţial al acestei arte, într-un limbaj deci de perfectă adecvare a ideii cu expresia. Sensul « proprietăţii termenilor », cerinţă primă a oricărei critici valabile, intră deci într-o arie mai extinsă, capătă o funcţie teoretică de mare răspundere.

Exemple de acest fel, şi altele încă ilustrînd importanţa stilului criticii noastre de artă pentru asigurarea fermităţii ei teoretice şi a capacităţii ei educative, se pot găsi destule. O încercare de a grupa pe categorii formele stilistice principale ar avea desigur şi ea unele rezultate pozitive. În acest articol, nu am urmărit însă decît să semnalăm problema şi implicaţiile pe care le are. Urmărirea ei în istoria textelor criticii romîneşti de artă şi sub aspectul evoluţiei sensului termenilor de specialitate, ca şi sub cel al ajutorului pe care-l reprezintă în operaţiile de caracterizare şi situare a concepţiei estetice respective, ne-o propunem ca pe o sarcină de viitor.

О СТИЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

РЕЗЮМЕ

Многочисленные и плодотворные исследования румынских и зарубежных филологов в последнее время были посвящены изучению стилей языка, представляющих собой точно определенные терминологические и стилистические группы, соответствующие все более и более выраженной спецификации человеческой деятельности. Вопрос ставится с особенной остротой по отношению к художественной критике, имея в виду ее главную функцию: посредничать между двумя различными способами мышления и выражения. Частые дискуссии на страницах органов печати, по радио, относящиеся к задачам художественной критики, и частые споры относительно ее характера, часто с трудом понимаемого, делают необходимым обсуждение этой проблемы. Анализ стиля художественной критики может привести к выяснению — иногда разоблачающему — умонастроения и мировоззрения изучаемого критика, художественных вкусов господствующих классов определенной эпохи. Он делает возможным установление типов восприятия художественных произведений. Следовательно, стиль художественной критики имеет двоякую ценность: как психологический и как социологический документ. Стиль художественной критики имеет нечто общее с научным стилем, а именно — стремление к рациональному выражению, но вместе с тем он имеет нечто общее и с беллетрическим стилем: активное вмешательство субъективных факторов. Стиль художественной критики объясняет, но и припоминает; определяет, ограничивает, но и позволяет различить неограниченный, глубокий характер значений, которыми оперирует. Особенно тогда, когда словарные экспрессивные элементы речи приобретают метафорический аспект, несмотря на усилия преодолеть различие, существующее между природой пластического изображения и словесными изображениями, продолжает все же оставаться,

[1] Cit. după L. Radoyce-Princeton, *Die Probleme des Stils in der russischen Literaturkritik, 1850—1880*, Heidelberg, 1959, p. 370.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

вне всякой возможности объединения, некоторая неясность. Часть действительности остается невыясненной даже и в том случае, когда путем очень удачной метафоризации удается передать непосредственно, с еще большей силой, нежели путем объяснения при помощи умозаключений, сущность идейного и чувственного содержания какого-либо произведения изобразительных искусств.

Марксистско-ленинская эстетика при изложении принципов применяет свои методы исследования, используя строго научные понятия и суждения. Когда же речь идет о представлении и толковании конкретных художественных фактов, заданием критика является участие в художественном творчестве. С точки зрения речи научная, эстетическая и практическая функции — имея в виду определение некоей линии поведения — не могут быть разъединены. Таким образом, прежде всего здесь возникает необходимость построения собственной точно определенной терминологической системы. Однако художественный критик использует в равной мере эпитет и метафору, взятые из другой области выразительных средств.

Подчеркивание одного или другого из этих элементов варьирует в зависимости от характера критики, от творческой манеры критика, от его принадлежности к определенной социальной группировке, от исторического момента. Частое повторение какого-нибудь выражения в работах отдельного критика или группы критиков служит указателем и помогает при изучении художественных течений определенной эпохи.

Применяя подобный метод исследования к нескольким критическим работам, посвященным современному искусству и предназначенным для широкого распространения в массах, автор статьи подчеркивает значение использования как можно более богатой и возвышенной речи, точности выражений, строгого соблюдения единства и внутренней логики метафор не только для ясного и точного выражения идей, но и для того, чтобы избежать ошибок в мышлении и в идеологическом содержании.

REMARQUES SUR LE STYLE DE LA CRITIQUE D'ART

RÉSUMÉ

Les philologues se sont livrés ces temps derniers à des recherches fécondes sur les styles de la langue en tant que groupements terminologiques et stylistiques nettement définis, correspondant à la division de plus en plus marquée du travail intellectuel. Le problème du style se pose d'une façon particulièrement aiguë pour le langage de la critique d'art, lequel a pour mission essentielle de servir d'intermédiaire entre deux modes différents de pensée et d'expression. Les fréquentes discussions consacrées à ce problème et les objections non moins fréquentes envers son caractère souvent abstrus font nécessaire une étude attentive de la question.

L'analyse du style de la critique d'art est susceptible d'aboutir à des conclusions parfois révélatrices sur la mentalité et les conceptions du critique étudié, ainsi que sur le goût artistique des classes dominantes à une époque donnée; elle permet en outre de déterminer un certain nombre de types psychologiques en ce qui concerne la réceptivité de l'œuvre d'art. Le style de la critique d'art s'avère, de ce fait, comme un double document: psychologique et sociologique. Il a en commun avec le style scientifique le souci de l'expression objective, notionnelle, mais il a d'autre part en commun avec le style littéraire l'intervention active de facteurs subjectifs. Le style de la critique d'art explique, mais en même temps évoque; il définit et délimite, mais laisse entrevoir en même temps le caractère illimité et profond des significations à l'aide desquelles il opère. Lorsque, notamment, les éléments expressifs de son vocabulaire revêtent un aspect métaphorique, l'effort qu'il fait pour dépasser la tension qui existe entre la nature de l'image plastique et les images verbales atteste qu'au-delà de toute unification possible, un résidu d'imprécision subsiste. Une portion de la réalité lui échappe, alors même que des métaphores heureuses réussissent à transmettre de façon directe, plus fortement que ne le pourrait faire une explication raisonnée, l'essence d'une œuvre plastique.

Pour définir et formuler des principes, l'esthétique marxiste-léniniste, fidèle à ses méthodes, recourt à un langage fait de notions et de raisonnements d'une rigueur scienti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fique achevée. Néanmoins, quand il s'agit de présenter et d'interpréter des faits artistiques concrets, le critique est tenu de participer lui-même à la création artistique. Dans son langage les trois fonctions: scientifique, esthétique et pratique, qui concourent à exprimer son attitude, ne sauraient être dissociées. De là découle, sous cet aspect, une première necessité, qui est la constitution d'une terminologie propre, bien définie. Mais le critique d'art recourt dans une mesure égale à l'épithète et à la métaphore, empruntées à un autre domaine de moyens d'expression.

Le degré d'importance accordé à l'un de ces éléments par rapport à l'autre varie en fonction du genre de la critique, du processus d'élaboration intellectuelle du critique, du groupe social auquel il appartient et du moment historique donné. L'apparition réitérée d'un terme particulier dans les écrits d'un critique ou d'un groupe de critiques est un indice et une aide pour l'étude des courants artistiques d'une époque.

Appliquant cette méthode de recherche à quelques textes de la critique d'art contemporaine destinés à une large diffusion dans les masses, l'auteur de l'article insiste sur l'importance d'une langue aussi riche et soignée que possible, de la parfaite propriété des termes, du rigoureux respect de l'unité et de la logique interne des métaphores, autant de qualités non seulement indispensables à l'expression claire et exacte des idées, mais encore propres à éviter les erreurs de pensée.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PORTRETUL LAIC BRODAT ÎN ARTA MEDIEVALĂ ROMÎNEASCĂ *

de MARIA ANA MUSICESCU

Cu toată varietatea problemelor pe care le ridică, portretul laic din arta medievală romînească nu s-a bucurat pînă acum decît de cercetări sporadice şi destul de puţin concludente. S-a vorbit despre « convenţionalismul » şi despre « schematismul » portretelor ctitoriceşti mai vechi, în opoziţie cu calităţile de « adevărat portret » al celor mai recente; alteori, s-a afirmat caracterul lor realist, ba chiar « naturalist ». Asemenea generalizări nu sînt însă în măsură nici să contribuie la înţelegerea semnificaţiei, nici să pună în valoare contribuţia portretului laic la cunoaşterea evoluţiei artei în cadrul mai larg al istoriei culturii. Adeseori reuşite artistice, totdeauna — ca elemente de datare — cu certă valoare documentar-istorică, portretele ctitoriceşti oglindesc uneori mai direct chiar decît operele de artă cărora li se integrează, nu numai aspecte ale culturii materiale, ci ambianţa socială şi mentalitatea epocii în care au fost create. Această calitate, asupra căreia merită să ne oprim, vom încerca să o prezentăm în paginile ce urmează, fie chiar printr-o cercetare parţială, mărginită numai la portretul brodat.

Independent de faptul că, la origine, ea este rezultatul adaptării locale a moştenirii bizantino-balcanice, analizată ca gen artistic cu semnificaţie proprie şi nu subsumată contextului religios în care se află, în mod firesc, îndeobşte încadrată [1], portretistica medievală romînească se dovedeşte a fi un reflex, în permanenţă viu, al vieţii şi tendinţelor societăţii din al cărui patrimoniu artistic face parte.

Avînd în vedere valoarea binecunoscută a broderiei medievale romîneşti şi ţinînd totodată seama de interesul problematicii pe care ea o implică, vom încerca, în lucrarea de faţă, analiza portretului laic brodat, capabil

* Această lucrare reia o parte din problemele discutate mai amplu în studiul introductiv al *Repertoriului broderiilor medievale romîneşti*, lucrare în manuscris. Articolul nu dă decît bibliografia de bază şi nu se opreşte asupra discuţiilor pe care le comportă încă unele dintre piesele de broderie citate.

[1] Prezenţa portretelor donatorilor pe piese de broderie religioasă trebuie legată de slujba proscomidiei, unde preotul se roagă pentru ei. Vezi în această privinţă, M. Theohharis, *Un épitrachilion valaque aux Météores*, extras din *Revue des études roumaines*, III—IV, Paris, 1957, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— chiar singur — să oglindească, pe lîngă nivelul tehnic şi măestria artistică a meşterilor vremii, unele trăsături ale psihologiei feudalităţii romîneşti în secolele al XV-lea — al XVIII-lea.

Artă somptuară, ajunsă în cursul veacului al XIV-lea, în Bizanţ, în Serbia şi în Rusia, la desăvîrşirea tehnică şi la posibilităţi de expresivitate ce îi conferă dreptul de a fi încadrată printre creaţiile de artă «majoră», broderia liturgică ocupă — fie că este parte de veşmînt preoţesc, fie că e menită unui rol în oficierea cultului — şi în domeniul creaţiei medievale romîneşti un loc de primă importanţă.

Deşi ne lipsesc, total în Ţara Romînească [1] şi în mare măsură în Moldova, piesele care să permită urmărirea tuturor etapelor ce au dus la broderia muntenească a veacului al XVI-lea şi la constituirea stilului moldovenesc din secolele XV şi XVI, nu ne vom opri asupra problemei dacă arta broderiei medievale romîneşti, tipologia şi iconografia ei, au ajuns în ţările noastre direct de la Bizanţ sau prin intermediul Serbiei, creatoare a unor opere de mare frumuseţe şi originalitate în acest domeniu. Este evident că Serbia, de la care arta medievală romînească a primit sugestii în toate domeniile, trebuie considerată ca unul dintre importantele izvoare de inspiraţie, atît în ce priveşte iconografia, cît şi în ce priveşte tematica decorativă a broderiei.

În linii mari, trăsăturile ce diferenţiază broderia medievală romînească de cea a altor ţări ortodoxe, moştenitoare şi ele ale artei bizantine, sînt cunoscute: după cum există un stil al broderiei sîrbeşti şi unul al celei ruseşti — pentru a nu cita decît pe cele mai reprezentative — există o broderie romînească avîndu-şi propriile-i trăsături stilistice şi evoluţia sa specifică. Totuşi, chiar între broderia celor două provincii romîneşti s-au creat — ca în arhitectură sau în pictură — deosebiri de stil, generate de structuri de sensibilitate plastică şi cromatică diferite, de alte condiţii ale vieţii feudale.

Mai mult decît în tehnică, tipologie sau iconografie, mai mult chiar decît în decoraţie, unde diferenţele sînt sensibile pînă la începutul veacului al XVII-lea, aceste deosebiri între Ţara Romînească şi Moldova sînt vizibile şi semnificative în interpretarea portretului laic, a cărui frecvenţă şi valoare de expresie constituie, pe de altă parte, una din trăsăturile specifice broderiei medievale romîneşti în genere.

În arta medievală romînească, portretul laic brodat a căpătat două interpretări diferite: aceea a reprezentării donatorilor într-un context religios — portretele fiind în acest caz alăturate, uneori chiar integrate, figuraţiei cu caracter liturgic sau teologic — şi aceea a portretului monumental, în care reprezentarea figurii laice este însuşi scopul operei.

După cum din punctul de vedere al modului lor de reprezentare deosebim portretul de grup sau portretul izolat, din punctul de vedere al finalităţii lor avem a face, ca şi în pictură, cu portrete votive şi cu portrete

[1] Chiar dacă am considera că epitrahilul şi bederniţa de la Tismana (secolul al XIV-lea) şi epitaful de la Cozia 1395 ar fi broderii romîneşti — lucru foarte greu de susţinut şi a cărui discuţie implică considerente ce nu îşi au locul în această lucrare —, nu se poate face nici o legătură între aceste trei, cele mai vechi, broderii aflate în Ţara Romînească şi piesele de broderie munteneşti sau moldoveneşti de mai tîrziu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

funerare [1]. Portretul de grup dublu (soţul şi soţia, tatăl şi fiul) sau complex (întreaga familie) prezintă trei variante, după cum personajele sînt figurate în picioare, în genunchi sau numai bust.

Judecat numai după criterii subiective sau conform cerinţelor esteticii vremii noastre, portretul bizantin sau de tradiţie bizantină, mărginit la indicarea, extrem de concisă, a trăsăturilor esenţiale ale figurii, redusă adeseori la schemă, îşi pierde semnificaţia. Rolul simbolic al reprezentării personajelor laice în contextul unei figuraţii religioase — fapt ce trebuie legat de o intenţionalitate specifică mentalităţii medievale — este tot atît de determinant ca şi în reprezentarea scenelor liturgice sau a sfinţilor. Semnificaţia integrală a unei asemenea opere nu poate fi cuprinsă numai în lumina criticii de artă: chiar nereuşit ca temă plastică, portretul ctitoricesc sau al donatorului rămîne expresiv ca simbol, în aceeaşi măsură în care este valabil ca document. Iar pentru ca sugerarea simbolului să fie cît mai directă, portretele laice au fost figurate în cadrul unor elemente de protocol, în lumina unei « etichete » care le defineşte locul, calitatea, într-o ambianţă socială dată. Avem a face aici cu o problemă de regie care joacă, în toată arta medievală, un rol de primă importanţă.

Considerate în această lumină, deosebirile, atît de concepţie, cît şi de echilibrare a elementelor constitutive artei portretului laic brodat în Ţara Romînească şi Moldova, se conturează, în linii mari, astfel: prezenţa numai în Moldova a portretului monumental şi aceea, numai în Ţara Romînească, a unui tip de portret brodat căruia i se potriveşte caracterizarea de « aulic »; lipsa în Moldova a portretelor boiereşti, cele care, în Ţara Romînească, sînt mai pitoreşti şi mai reuşite artistic.

PORTRETUL BRODAT MUNTENESC

În broderia muntenească a veacului al XVI-lea se pot distinge două categorii de portrete laice. Ele nu par a corespunde la două « şcoli » diferite — pe care nici documentele nu le atestă, de altfel — ci la două poziţii sociale diferite: cea a voievodului şi cea a marilor feudali. Prima categorie de portrete, cunoscută mai întîi în vremea lui Neagoe Basarab, stă la originea portretului « aulic »; cealaltă, a cărei mai veche exemplificare o constituie portretele brodate ale Craioveştilor de pe epitrahilul de la Bistriţa (1521), corespunde unei viziuni de artă simplă, direct şi evident legată de realităţi.

În acest veac al marilor experienţe artistice munteneşti — începînd cu arhitectura şi terminînd cu artele aplicate — se vădeşte, încă de la început, dubla linie de dezvoltare a artei: cea corespunzînd gustului domniei şi marilor feudali şi cea mai apropiată de creaţia populară, a micii boierimi [2].

Cînd, la sfîrşitul secolului al XV-lea şi la începutul celui următor. cîţiva dintre domnii Ţării Romîneşti — Vlad Călugărul, Radu cel Mare,

[1] Pentru existenţa unor asemenea portrete şi în arta romînească, vezi SORIN ULEA, *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareş — şi datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în *SCIA*, VI (1959), nr. 1, p. 61—70.

[2] Evident, nu *toate* monumentele şi operele de artă construite sau făcute la comanda domniei sau marilor feudali se menţin pe linia — ce implică însemnate cheltuieli, resurse materiale şi folosirea unor meşteri de frunte — celor mai importante ctitorii şi donaţii. Aceiaşi domni şi mari feudali sînt şi ei adesea ctitori ai unor monumente mai puţin strălucite şi donatori ai unor obiecte de artă mai puţin somptuoase.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Tabloul ctitoricesc din biserica mănăstirii Argeşului (Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Neagoe Basarab — devin exponenţi ai unei partide ce grupa cele mai de seamă şi mai bogate familii feudale, ei încearcă să preia — considerîndu-se continuatori ai tradiţiei împăraţilor bizantini şi mai ales ai ţarilor sîrbi — politica panortodoxă de patronare a întregii lumi creştine supuse imperiului otoman. Rolul de «protector» pe care şi-l atribuie se vădeşte şi în caracterul «aulic» al portretelor domneşti care corespunde, în spirit şi ca formă, protocolului de la curtea suveranilor ai căror moştenitori se considerau.

Exemplu tipic în această privinţă, grupul reprezentînd, în tabloul votiv al bisericii mănăstirii Argeşului (1526) (fig. 1), întreaga familie a lui Neagoe Basarab rămîne — prin rigida arhitecturare a compoziţiei, prin perfecta frontalitate a personajelor, prin bogăţia coroanelor şi podoabelor —

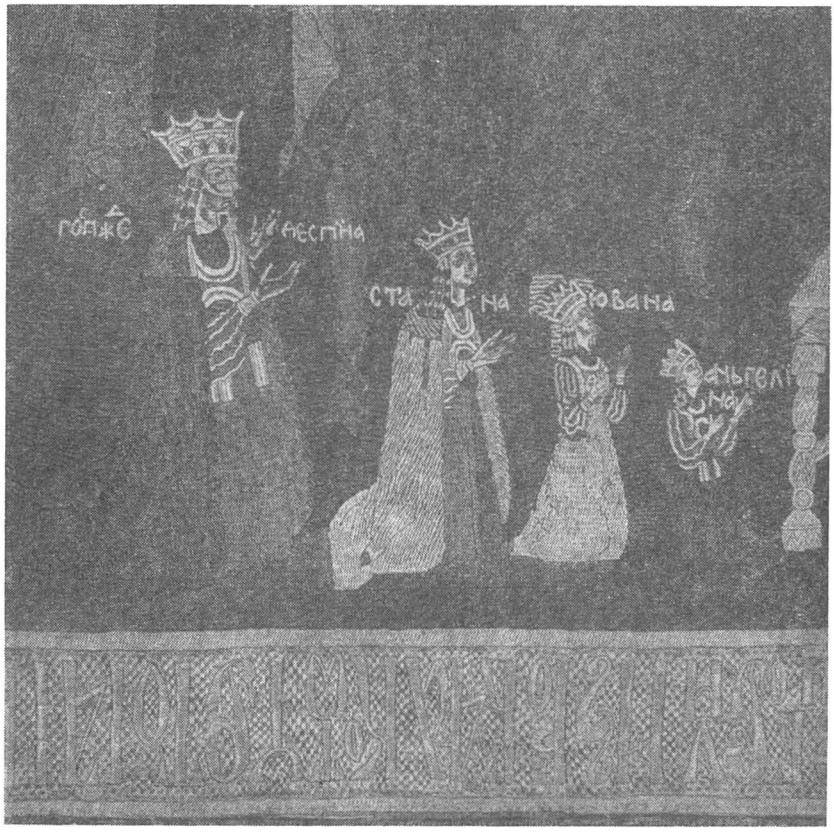


Fig. 2. — Detaliu cu portretele Despinei Miliţa şi ale fiicelor ei de pe dvera cu «Coborîrea de pe cruce» (Muzeul «Orujenaia Palata» din Moscova)

cel mai legat de o concepţie imperial-aulică, cel mai solemn-hieratic din toată arta veche romînească.

În acord cu această viziune şi, adeseori, mai evident decît în tablourile ctitoriceşti pictate, aproape toate portretele brodate ale voievozilor munteni, începînd cu acele ale Despinei Miliţa şi ale fiicelor ei, reprezentate pe dvera (cca. 1517) cu «Coborîrea de pe Cruce» (fig. 2), azi în păstrarea muzeului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

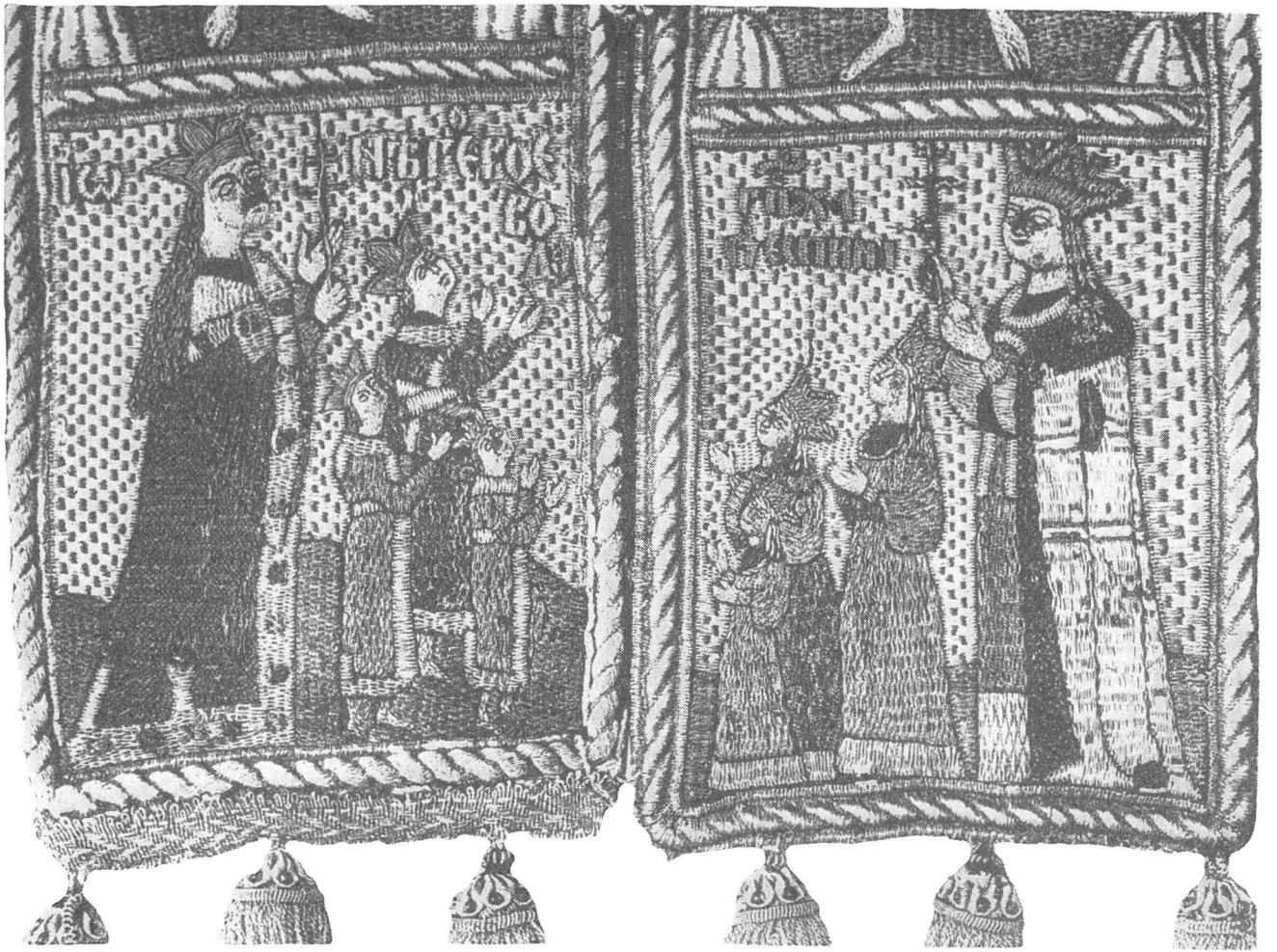


Fig. 3. — Detaliu cu portretele lui Neagoe Basarab și a familiei sale, de pe epitrahilul de la Xenofon (după G. Millet).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Orujenaia Palata » de la Moscova [1], vădesc caracterul de solemnitate aulică inaugurat în arta de curte a lui Neagoe Basarab.

Din aceeaşi serie fac parte portretele lui Neagoe şi ale familiei sale de pe epitrahilul de la mănăstirea Xenofon [2] (fig. 3); stîngăcia execuţiei le scoate însă din rîndul reuşitelor artistice. Chipurile lui Radu Paisie şi al fiului său Marcu, brodate pe epitrahilele astăzi la Vatopedi [3] (fig. 4) şi Esfigmenu [4] (1537) (fig. 5), stilizate şi naive, lipsite cum sînt şi de somptuozitatea podoabelor, rămîn, unicele în arta broderiei voievodale munteneşti, libere

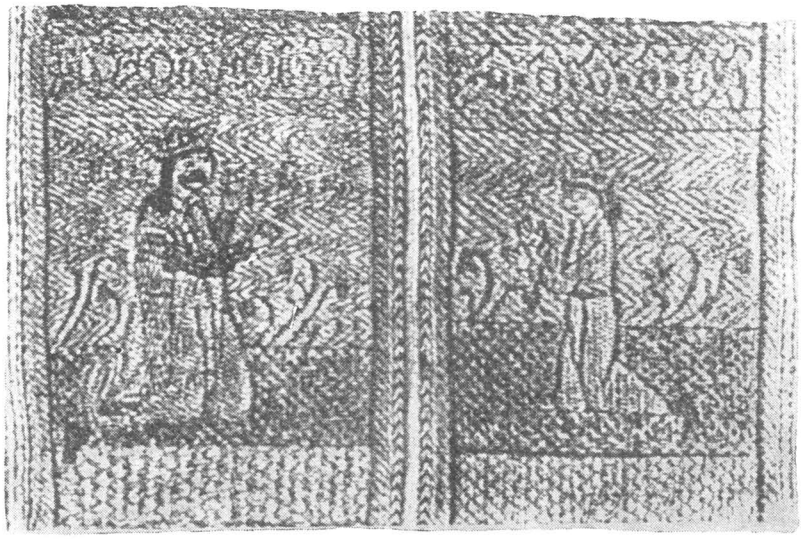


Fig. 4.—Detaliu cu portretele lui Radu Paisie şi al fiului său Marcu de pe epitrahilul de la Vatopedi (după G. Millet).

de veleitate aulică. Abia schiţate, fundalul de arhitectură pe care se profilează portretele de la Esfigmenu şi — subţiratecă şi aerată — abia sugerata floare de pe piesa de la Vatopedi, situează personajele domneşti într-un mediu concret care, desigur nu întîmplător, contrastează cu fondul de aur — inexpresivă ficţiune de sugerare a spaţiului — de pe care se desprind totdeauna chipurile sfinţilor. Într-un frumos şi original ansamblu decorativ, portretele lui Vintilă Vodă, al soţiei sale Rada şi al fiului lor Drăghici (fig. 6), brodate pe două poale de icoană de la mănăstirea Kutlumuz [5], reiau în aşa măsură forma aulică a portretelor din vremea lui Neagoe, încît aproape că se confundă cu prototipul.

[1] M. A. Musicescu, *O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab*, în *SCIA*, an. V, nr. 2 (1958), p. 35—48. Este probabil că această dveră, avînd în vedere faptul că inscripţia menţionează numele lui Neagoe şi al fiilor săi şi că reprezintă numai portretele doamnei şi ale fiicelor, să fi avut o pereche, o a doua asemenea dveră, reprezentînd « Răstignirea » şi portretele voievodului şi ale băieţilor. O altă dveră, reprezentînd « Adormirea Maicii Domnului » şi purtînd reprezentarea întregii familii domneşti, este menţionată de Paul din Alep, *The travels of Macarius, patriarch of Antioch*, trad. F. C. Balfour, II, Londra, 1836, p. 373. Pentru rostul acestor dvere, folosite spre a despărţi naosul de pronaos sau pronaosul de camera mormintelor, vezi P. Ş. Năsturel, *O dveră necunoscută de la Argeş şi rostul acelora de la mănăstirile Putna şi Slatina*, în *SCIA*, an. VII, nr. 2 (1960), p. 198—202.

[2] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin. . .*, Paris, 1947, p. 31—35, pl. LXXII—LXXVI.

[3] *Ibidem*, p. 31—35, pl. LXXVII.

[4] *Ibidem*, p. 30—31, pl. LXXVIII—LXXIX.

[5] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, Buc., 1936, p. 22, fig. 87. St. Nicolaescu, *Domnia lui Vlad Vintilă Vodă de la Slatina în lumina unor noi documente istorice inedite*, extras din *Arh. Olt.*, nr. 83—85, Craiova, 1936.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tradiţia reprezentării voievozilor donatori pe broderiile liturgice se menţine în veacul al XVII-lea. Inegale ca valoare artistică — figura rămînînd, de cele mai multe ori, în limitele unei abreviate caligrafii elementare — în monotonia hieratică a constanţei lor iconografice, portretele au pierdut însă sensul ritualului, păstrînd doar forma etichetei.

Mărunte marionete, articulate cu stîngăcia unui desen de copil, cum apar Radu Şerban, soţia sa Elena şi copiii lor, Ion şi Anca, pe epitrahilul de la Mărgineni (1608) [1] (fig. 7, în păstrarea Muzeului de artă al R.P.R. din

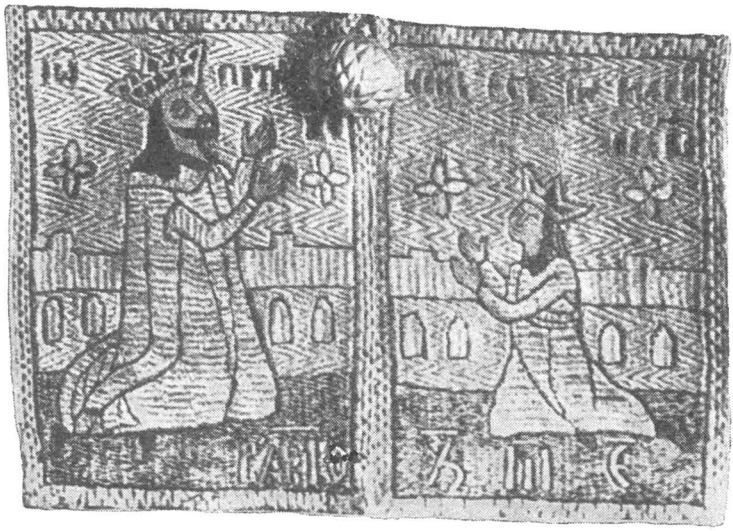


Fig. 5. — Detaliu cu portretele lui Radu Paisie şi al fiului său Marcu de pe epitrahilul de la Esfigmenu (după G. Millet).

Bucureşti); somptuoase păpuşi inexpresive, ca portretele lui Şerban Cantacuzino, a doamnei Maria şi a fiului lor George, pe poalele de icoană din 1681[2] dăruită mănăstirii Cotroceni (fig. 8, în Muzeul de artă feudală din Mogoşoaia) — piesă de broderie în care tehnica, coloritul şi decoraţia îmbină, ca în ferecăturile şi miniaturile timpului, elemente ale barocului apusean cu eclectica virtuozitate decorativă a Levantului —, toate aceste portrete menţin ambianţa protocolară instaurată în arta Ţării Romîneşti pe vremea lui Neagoe Basarab.

Cusute în aur şi argint pe fondul roşu al mătăsii, cizelate parcă într-o materie preţioasă, portretele lui Şerban Cantacuzino, al soţiei şi al copiilor, brodate pe epitafele — aproape identice între ele — de la Tismana (1681) [3] (fig. 9), de la biserica Doamnei din Bucureşti (1683) [4] şi de la mănăstirea Cotroceni [5], (1683) reiau, în stilul plat şi grafic al picturii timpului, simetria

[1] Corina Nicolescu, *Broderiile din Ţara Romînească în secolele XIV—XVIII*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, 1958, p. 132—133, fig. 16. Greşit atribuit lui Radu Mihnea.

[2] *Catalogul expoziţiei de argintării şi ţesături din Ţara Romînească, secolele XVI—XVIII*, <f.d.>, p. 11—12, fig. 56—57.

[3] Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 133, fig. 17 (cu bibliografie).

[4] N. Iorga, *op. cit.*, p. 26, fig. 104.

[5] P. Ş. Năsturel, *Străvechile odoare inapoiate de U.R.S.S.*, în *Mitropolia Banatului*, an. VII, nr. 10—12, 1957, p. 219, nota 33, datează corect (1683) şi nu 1680 ca în *Catalogul expoziţiei de argintării... sec. XVI—XVIII*, fig. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Detaliu cu portretele lui Vintilă Vodă, al soției sale Rada și al fiului lor Drăghici de pe « praporele » de la Kutlumuz (După N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*).

Fig. 7. — Detaliu cu portretele lui Radu Șerban și al familiei sale, de pe epitrahilul de la Mărgineni, din 1608 (Muzeul de artă al R.P.R. din București) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

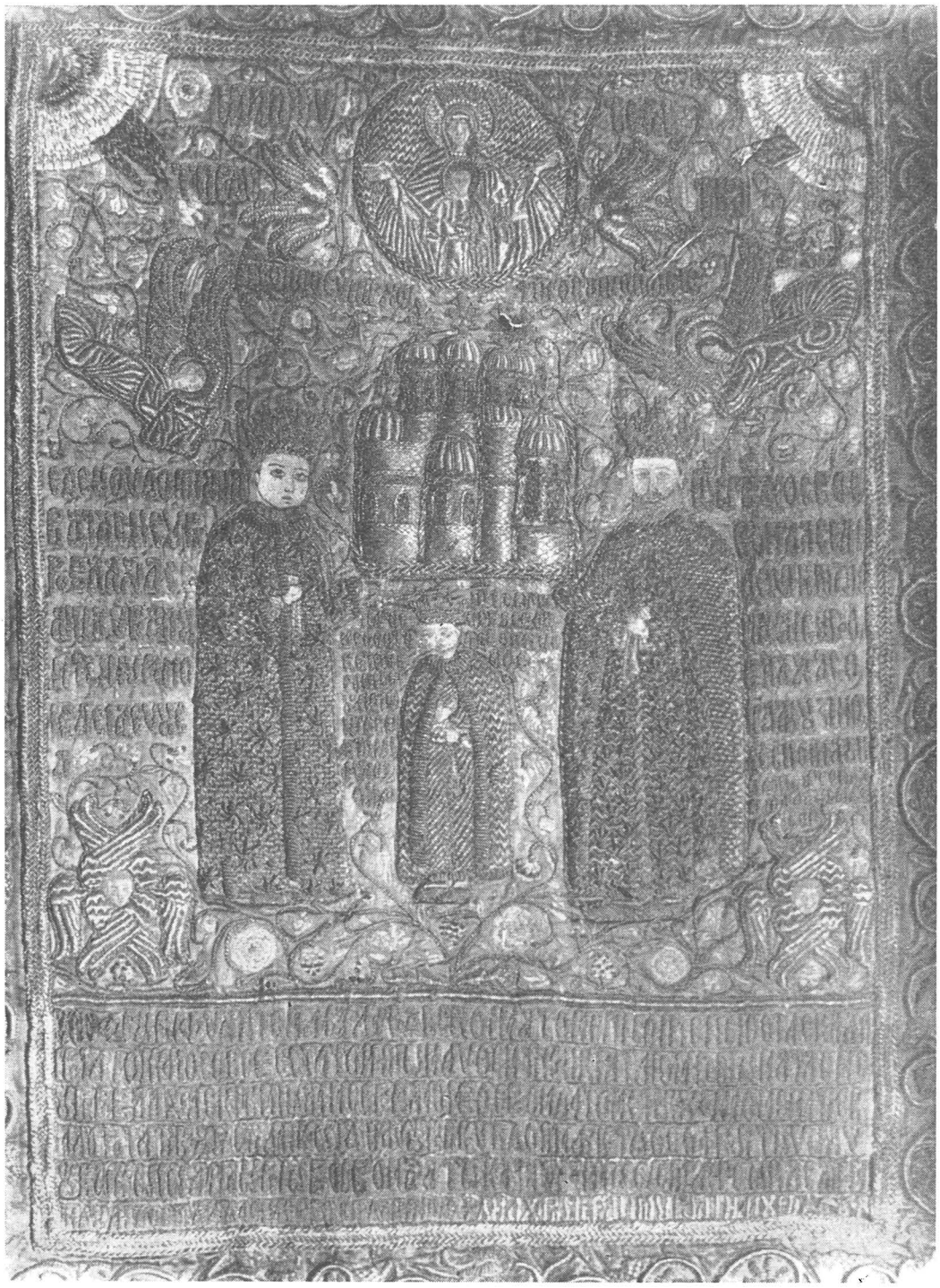


Fig. 8. — Detaliu cu portretele lui Șerban Cantacuzino și al familiei sale de pe poala de icoană din 1681, de la Cotroceni (Muzeul de artă feudală din Mogoșoaia) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

compoziţională, conformismul protocolar al prototipului creat cu aproape două veacuri în urmă.

Capodopera de migală, de măiestrie tehnică, de precizie miniaturală, opera Despinetei — epitrahilul de la Hurezi (1696) [1] (fig. 10, la Muzeul de artă feudală din Mogoşoaia) — cuprinde ultimele portrete laice brodate din arta muntenească: cele ale lui Constantin Brîncoveanu şi a familiei sale. Nimic nu s-a schimbat în forma reprezentării donatorilor. Ca şi protocolul, tradiţia figurării voievodului căpătase autoritate de canon. Faptul este lesne explicabil, concepţia dominantă la curtea lui Constantin Brîncoveanu fiind aceea a unei reîntoarceri — grecismul înlocuind acum slavonismul — la politica de protector al ortodoxiei, care generase odinioară viziunea aulică a portretelor voievodale. De aceea, scoase din cadrul de covîrşitoare bogăţie ornamentală — reflex al barocului atotstăpînitor în artele aplicate ale acestui final de veac — portretele Brîncovenilor de pe epitrahilul de la Hurezi ar putea tot atît de bine aparţine artei de curte a lui Neagoe Basarab.

Și astfel — accentul căzînd pe simbolul autorităţii voievodale, exprimat de meşterii vremii prin hieratismul atitudinii şi prin somptuozitatea regiei — figura, totdeauna dominată de coroanele pur convenţionale şi ele, rămîne o simplă stenogramă.

Dacă pentru ansamblul broderiei munteneşti se poate urmări o evoluţie, care merge — în linii mari — de la figurativ spre decorativ şi, în cadrul decorativului, de la o viziune geometrizantă către una florală, despre o evoluţie a portretului brodat voievodal muntenesc nu se poate vorbi. După cum manifestarea viziunii politice a voievozilor munteni nu se schimbă în decurs de aproape două veacuri, nici portretul voievodal nu va cunoaşte evoluţia. În acest sens se poate vorbi de un « tipic » al portretului voievodal brodat în Ţara Romînească.

Portrete boiereşti brodate s-au păstrat pe patru piese liturgice şi anume: pe epitrahilul de la Bistriţa (1521) [2], reprezentînd pe Barbu Craiovescu, călugărit Pahomie, şi pe soţia sa Neagoslava; pe dvera de la Stăneşti [3], de la începutul veacului al XVII-lea (Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti), reprezentînd pe Preda Buzescu şi pe soţia sa Cătălina [4]; pe un epitrahil de la mănăstirea Meteore (Grecia), reprezentînd pe acelaşi Preda Buzescu cu soţia sa Cătălina şi pe copii lor Barbul şi Mara [5] şi, în sfîrşit, pe un epitrahil de la Stăneşti azi la Banya (1606) [6] (R. P. F. Iugoslavia) pe Stroe Buzescu şi pe soţia acestuia, Sima.

Figuri aproape primitive ca reuşită artistică, impresionante totuşi prin sobrietatea lor realistă, portretele Craioveştilor sînt cele dintîi — în arta muntenească — care nu poartă pecetea aulicului (fig. 11). Călugărul Pahomie

[1] Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 135, fig. 20 şi P. S. Năsturel, *op. cit.*, p. 10 – 12, la data corectă de 1696.

[2] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, Buc., 1936, p. 21, fig. 81. C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 120–123, fig. 6. În ambele lucrări, numele Neagoslavei este greşit: Ilinca, în prima; Salomia, în a doua.

[3] Pentru discuţia dacă piesa a fost lucrată pentru Stăneşti sau Călui, v. P. S. Năsturel, *op. cit.*, p. 200.

[4] C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 131–132, cu bibliografia aferentă.

[5] M. Theocharis, *op. cit.*, p. 29–37 şi P. Ș. Năsturel, *Un patrafir de la Preda Buzescu găsit in Grecia*, în *Mitropolia Olteniei*, XIII, nr. 10 — 12, 1961.

[6] M. Romanescu, *Patrafirul Buzeştilor de la Banya*, în *Arhivele Olteniei*, XVII, nr. 95–96, 1938, p. 1–15 şi L. Mirkovič, Цоркveин уметннуки вез, Belgrad, 1940, p. 41–42, pl. XXII$_3$.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Detaliu cu portretele lui Şerban Cantacuzino de pe epitaful din 1681 de la Tismana (Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti) (Foto N. Ionescu).

Fig. 10. — Detaliu cu portretele lui Constantin Brîncoveanu şi al familiei sale de pe epitrahilul din 1696 de la Hurezi (Muzeul de artă feudală din Mogoşoaia) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în rasă întunecată şi Neagoslava, în costumu-i popular, ar fi putut figura, cu două veacuri şi jumătate mai tîrziu, printre ctitorii ţărani, zugrăviţi, cu acelaşi realism direct, cu acelaşi pitoresc concis, pe pereţii bisericilor de lemn olteneşti. Luată în ansamblu, piesa prezintă un deosebit interes: ea este o operă de artă feudală cu trăsături de stil caracteristice artei de la curtea lui Neagoe Basarab, legată, prin compoziţie, colorit, tehnică, de broderia balcanică

Fig. 11. — Detaliu cu portretele lui Barbu Craiovescu (călugărit Pahomie) şi al soţiei sale Neagoslava, de pe epitrahilul din 1521 de la Bistriţa (Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti) (Foto N. Ionescu).

mai veche şi contemporană. Deosebirea între felul în care sînt tratate figurile sfinţilor faţă de cele laice exemplifică cele două linii divergente ale întregii arte feudale: pe de o parte, tendinţa de unificare, peste hotarele politice, ca rezultat al unităţii de concepţie teologică şi de tradiţie artistică aulică; pe de alta, tendinţa de diferenţiere, din ce în ce mai accentuată, în funcţie de realităţile contemporane romîneşti. Acelaşi dublu aspect se poate constata şi în tablourile ctitoriceşti pictate, ori de cîte ori este vorba de figurile portretelor boiereşti în comparaţie cu cele voievodale [1].

[1] De comparat, de pildă, la bolniţa Coziei, portretul lui Mircea cel Bătrîn, atît de tradiţional, cu figura viguroasă, contemporană a ispravnicului Stroe; la Căluiu, portretele lui Mihai Viteazul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din acest ultim punct de vedere, o semnificaţie similară, încă şi mai accentuată prin reuşita artistică a piesei, o prezintă vălul dăruit de Preda Buzescu bisericii din Stăneştii-Vîlcii (fig. 12) (Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti). Aceeaşi deosebire se vădeşte între scena religioasă, lipsită de caracterul specific vreunei anumite şcoli naţionale, şi portretele donatorilor, uşor de situat în spaţiu şi în timp. Jupîniţa Cătălina, cu ochi lungi, codaţi,

Fig. 12. — Detaliu cu portretele lui Preda Buzescu şi al soţiei sale Cătălina de pe vălul de la Stănești (Muzeul de artă al R.P.R. din București) (Foto N. Ionescu).

are un surîs ce îi luminează chipul graţios; figura viguroasă a marelui ban al Craiovei păstrează, în aceeaşi conciziune a trăsăturilor, expresivitatea fermă a portretelor boierilor ctitori ai bisericii căreia piesa îi era destinată. Evidenta valoare de document a acestor portrete, pentru cunoaşterea costumului purtat în epoca respectivă, nu mai are nevoie să fie subliniată.

Epitrahilele de la Meteore (fig. 13) şi Banya (acesta fiind ultima broderie muntenească cunoscută cu portrete de donatori boieri) nu ne sînt cunoscute decît prin foarte slabe reproduceri. Judecînd după atitudinea donatorilor şi ţinînd seama de faptul că ambele fuseseră destinate bisericii din Stăneşti, presupunem că ele se datorează aceluiaşi meşter.

Dincolo de valoarea artistică şi de însemnătatea lor documentară, portretele brodate boiereşti vădesc, comparate cu cele aulice voievodale, paralelismul permanent între arta de curte, aparţinînd prin iconografie şi caracterul ei simbolic tradiţiei bizantine, şi o artă care transpune, într-un limbaj specific societăţii munteneşti, realităţile ei contemporane. De aceea,

şi Petru Cercel, pe de o parte, cu cele ale Buzeştilor, pe de alta şi chiar, mai tîrziu, la Hurezi, portretele Brîncovenilor cu cele ale meşterilor şi ispravnicului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atunci cînd, spre mijlocul veacului al XVIII-lea (de fapt procesul apăruse, embrionar, cu aproape un veac mai devreme), arta de curte se va stinge treptat, aceste trăsături specifice, transformate, interpretate în sens din ce în ce mai popular, se vor menţine în arta ţărănească pînă aproape de timpurile moderne. După cum, în arhitectura veacului al XVI-lea sînt unele elemente — ca, de pildă, micul pridvor de lemn, vizibil astăzi numai în reprezentarea

Fig. 13. — Detaliu cu portretele lui Preda Buzescu şi al familiei sale de pe epitrahilul de la Meteore (după M. Teocharis).

pictată din tabloul ctitoricesc al bolniţei Bistriţei [1] — care, de foarte îndepărtate origini, vor constitui pînă în vremea noastră unele caracteristici ale arhitecturii populare, tot astfel, portretele brodate boiereşti, preluînd elemente anterioare, se înseriază pe una din liniile permanente ale artei romîneşti, linie care străbate, simplă şi vie, dincolo de influenţe, în tot cursul evoluţiei sale, pînă aproape de contemporaneitate.

PORTRETUL BRODAT MOLDOVENESC

Seria, nu foarte bogată [2], de portrete laice brodate din arta Moldovei dovedeşte o altă concepţie şi un alt stil decît cele caracteristice Ţării Romîneşti.

Deşi în portretele cele mai vechi — reprezentînd pe Alexandru cel Bun şi pe soţia sa Marina (fig. 14—15), pe un epitrahil azi pierdut (1425—1431) [3] — elemente de costum, limba greacă a inscripţiilor, titlurile de « avtocrator »

[1] Pentru acest pridvor, vechimea şi caracterul lui popular, vezi E. Lăzărescu în capitolul *Arta Ţării Romîneşti în secolul al XVI-lea*, din *Tratatul de istoria artei romîneşti*, vol. I (în pregătire) şi acelaşi, în colaborare cu arh. E. Vasiliu, *Cel mai vechi pridvor de biserică munteană cunoscut* (în curs de publicare).

[2] În afară de portretele brodate pe care le vom analiza, ni s-au păstrat menţiuni documentare despre alte două portrete, astăzi probabil pierdute: portretul lui Vasile Lupu şi cel al lui Timur Hmielniţchi.

[3] M. A. Musicescu, *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*, în *SCIA*, an. V (1958), nr. 1, p. 75—113 (cu bibliografie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 14. — Detaliu cu portretul lui Alexandru cel Bun de pe epitrahilul, azi pierdut, găsit la Staraia Ladoga (U.R.S.S.)
(după o fotografie dăruită de muzeul Ermitaj din Leningrad).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 15. — Detaliu cu portretul doamnei Marina, soția lui Alexandru cel Bun, de pe epitrahilul, azi pierdut, găsit la Staraia Ladoga (U.R.S.S.)

(după o fotografie dăruită de muzeul Ermitaj din Leningrad).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi « avtocratorissa » ilustrează legături directe între Moldova şi capitala imperiului bizantin, corespunzătoare stabilirii relaţiilor dintre ierarhia bisericească a Moldovei şi patriarhia ecumenică, aceste portrete dovedesc totodată libertatea cu care meşterii moldoveni adaptau modele artistice bizantine înţelegerii lor proprii, realităţii locale [1].

Indiferent de reuşita artistică, mai puţin fluctuantă decît în Ţara Romînească, portretele voievodale de pe epitrahile şi dvere rămîn tot atît

Fig. 16. — Detaliu cu portretele lui Ştefan cel Mare şi al soţiei sale Maria Voichiţa de pe epitrahilul de la Dobrovăţ (Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti)
(Foto N. Ionescu).

de specifice broderiei moldoveneşti ca şi pictura ei. Caracterul pictural al broderiei şi, implicit, cel al portretului brodat rămîne, de-a lungul celor două veacuri de mare şi originală creaţie artistică a Moldovei: veacurile XV şi XVI, permanent şi definitoriu [2].

Deşi asemănătoare ca atitudine, grupare a personajelor şi aşezare a lor în contextul piesei de broderie, cu cele muntene, portretele laice moldoveneşti sînt lipsite de evidenta intenţionalitate aulică pe care am considerat-o specifică portretului voievodal din Ţara Romînească, fără ca însă, pe de altă parte, ele să capete vreodată ambianţa pitorească a portretului boieresc. Cele

[1] În acelaşi sens, vezi Sorin Ulea, *Le tétraévangile moldave de 1429* (în l. rusă), în curs de publicare la Moscova, în volumul omagial *Andrei Rubliov*, sub îngrijirea lui M. V. Alpatov.

[2] Dovada calităţii picturale a broderiei moldoveneşti comportă o amplă analiză comparativă ce nu îşi are locul în această scurtă prezentare a portretului brodat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

două ipostaze — aceea de voievod-protector al ortodoxiei şi de donator al piesei — care, reunite, contopite, au dat portretului muntenesc accentul său aulic, capătă în Moldova un alt echilibru, în sensul că voievodul rămîne şi în reprezentarea votivă numai un donator cu atribute voievodale. Chiar în frumosul epitrahil de la Dobrovăţ (fig. 16) [1], în care portretele lui Ştefan cel Mare şi al soţiei sale Maria Voichiţa sugerează calitatea monumentală a marilor

Fig. 17. — Detaliu cu portretele lui Ştefan cel Mare şi al fiului său Alexandru, de pe epitrahilul (ante 1480) de la Putna (Muzeul mănăstirii Putna) (Foto N. Ionescu).

dvere funerare, accentul cade pe personaje şi mai puţin pe solemnitatea voievodală. Atitudinea este firească, veşmintele simplificate, iar chipurile păstrează, cu toată extrema lor stilizare, calitatea de veridicitate caracteristică întregii arte figurative moldoveneşti.

Aceeaşi simplicitate în atitudine şi compoziţie — cu deosebirea doar de reuşită artistică — se constată şi într-un epitrahil, de la, Voroneţ, azi pierdut, pe care sînt reprezentaţi tot Ştefan cel Mare şi soţia sa [2]. Figurate bust, închise în medalioane rotunde, singurele de acest tip în toată portretistica laică brodată romînească sînt reprezentările, foarte deteriorate astăzi, ale lui Ştefan cel Mare şi fiului său Alexandru (fig. 17), de pe epitrahilul (ante 1480) azi la mănăstirea Putna [3], în care se diferenţiază atît figurile, cît şi vîrsta personajelor. Mărunte şi modeste, în contextul admirabilei dvere de la Putna reprezentînd « Răstignirea» (1500) [4], chipurile lui Ştefan cel Mare (fig. 18) şi al

[1] M. A. Musicescu, *Broderia din Moldova în secolele XV—XVIII*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, 1958, p. 156—157, fig. 5—6 şi *Repertoriul monumentelor şi operelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare*, Buc., 1958, p. 308, fig. 216.

[2] Sp. Cegăneanu, *Din odoarele bisericeşti ale Muzeului Naţional*, în B.C.M.I., an. III, 1910, p. 1—10, fig. la p. 8 şi E. Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie, Les étoles des XV-e et XVI-e siècles*, în *Buletinul Institutului Romin din Sofia*, I-1/1941, p. 37—39, pl. V.

[3] *Repertoriul. . .*, p. 290—291, nr. 85, fig. 204, cu bibliografie.

[4] O. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Putna*, Paris, 1925, pl. XXXI—XXXV şi N. Iorga, *op. cit.*, fig. 76.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

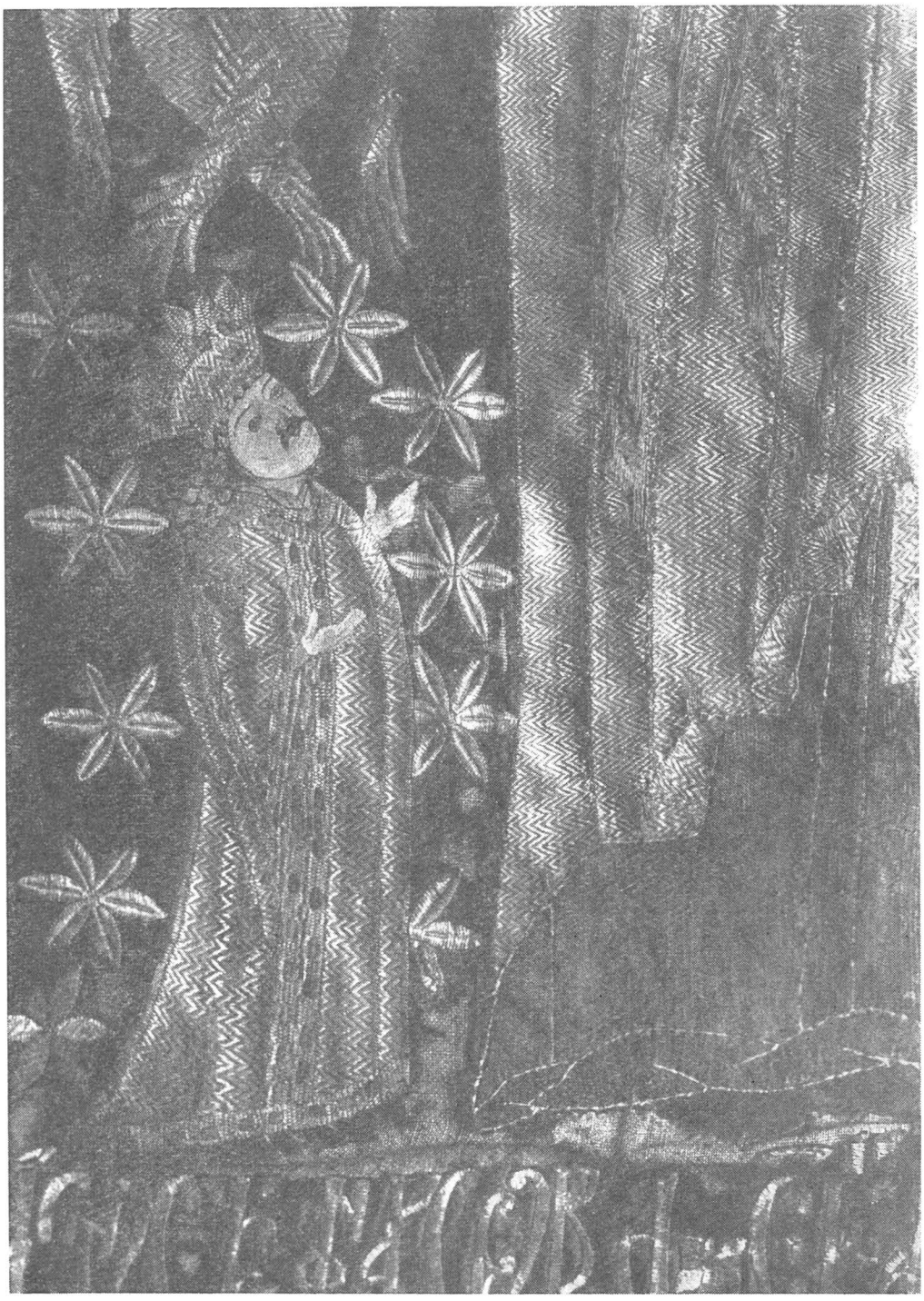


Fig. 18. — Detaliu cu portretul lui Ştefan cel Mare de pe dvera reprezentînd «Răstignirea», din 1500 de la Putna (Muzeul mănăstirii Putna)

(Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 19. — Detaliu cu portretul doamnei Maria Voichița de pe dvera reprezentînd « Răstignirea », din 1500 de la Putna (Muzeul mănăstirii Putna)
(Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 20. — Detaliu cu portretul lui Bogdan al III-lea cel Orb de pe dvera din 1508, reprezentînd « Adormirea Maicii Domnului », de la Putna (Muzeul mănăstirii Putna)

(Foto N. Ionescu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

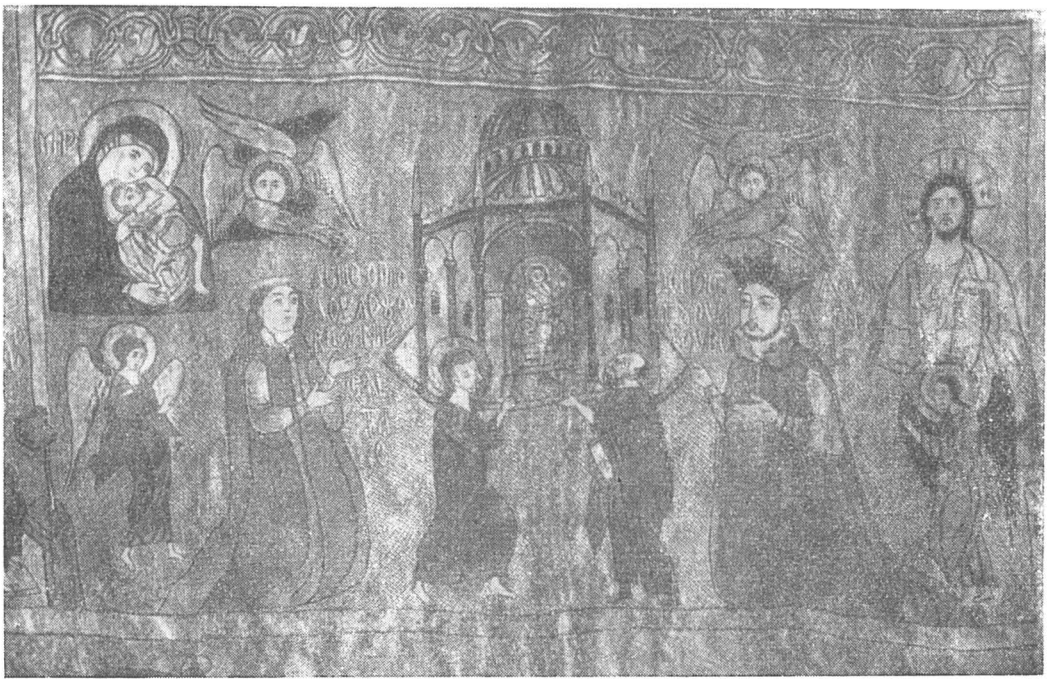


Fig. 21. — Detaliu cu figurile lui Alexandru Lăpuşneanu şi al soţiei sale Ruxandra, de pe dvera din 1561 de la Slatina (Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti)
(Foto N. Ionescu).

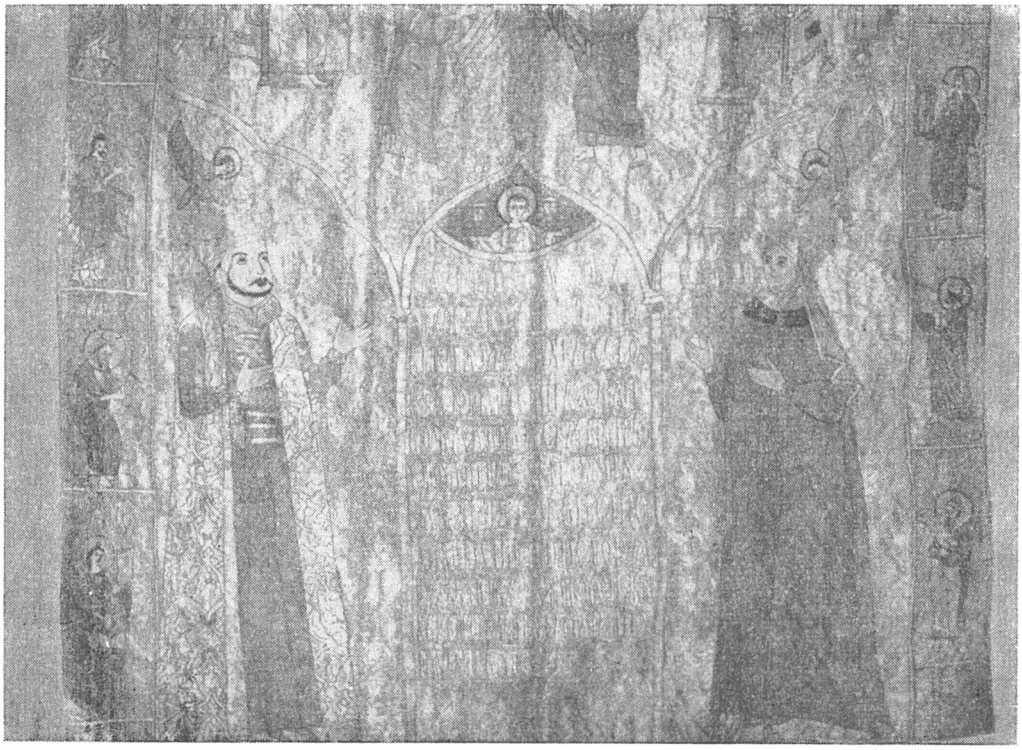


Fig. 22. — Detaliu cu portretele lui Alexandru Lăpuşneanu şi al soţiei sale Ruxandra, de pe dvera nedatată de la Slatina (Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti)
(Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 23. — Acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop (Muzeul mănăstirii Putna) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 24. – Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă (Muzeul mănăstirii Suceviţa) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

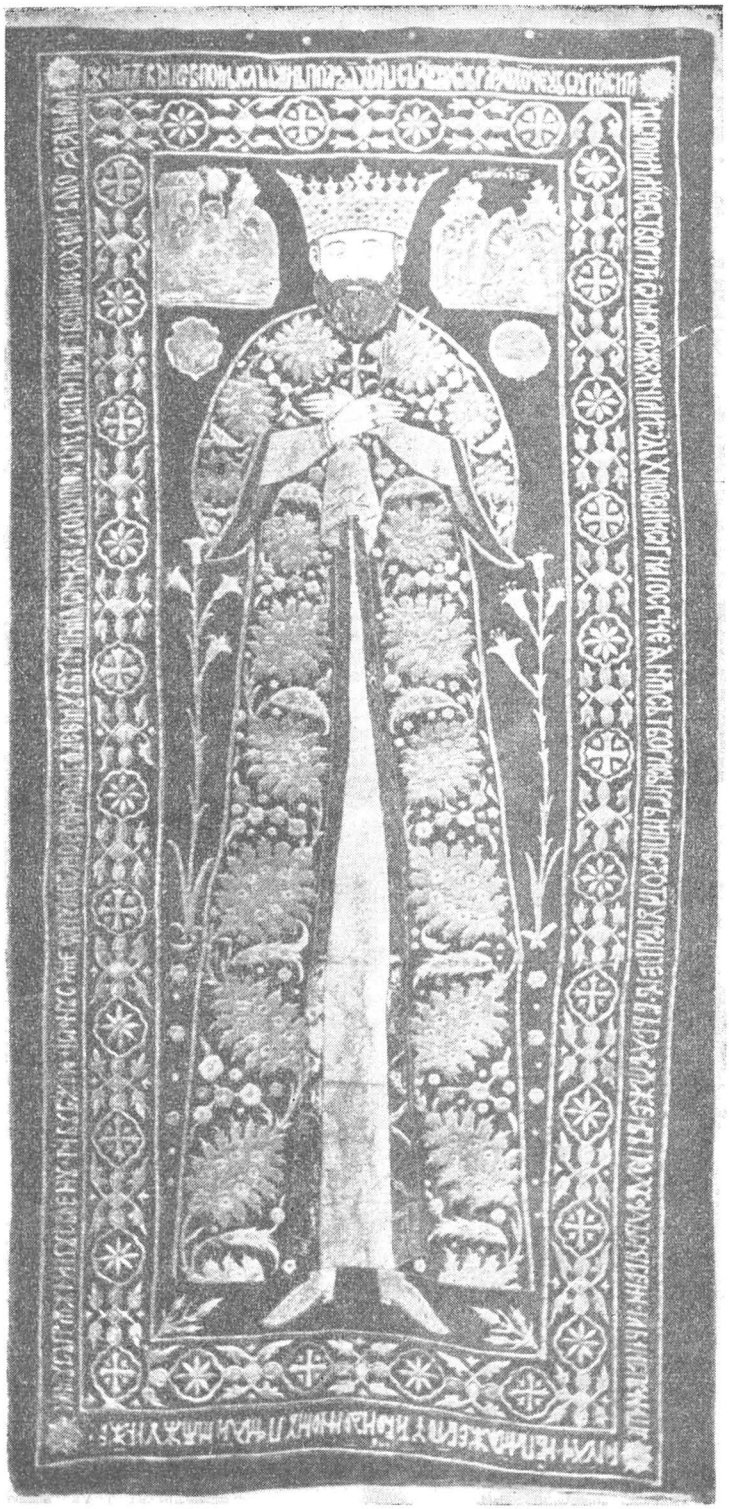


Fig. 25. — Acoperămîntul de mormînt al lui Simion Movilă (Muzeul mănăstirii Suceviţa) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 26. — Portretul brodat al doamnei Tudosca, soția lui Vasile Lupu (biserica Golia din Iași) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 27. - Portretul brodat al lui Ion, fiul lui Vasile Lupu (biserica Golia din Iași) (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

soţiei sale (fig. 19) seamănă cu acele figurate pe piesele de broderie descrise mai sus. Abia vizibil pe marea dveră reprezentînd « Adormirea Maicii Domnului » (1510) [1], azi la Putna, portretul lui Bogdan al III-lea cel Orb (fig. 20) este o evidentă reluare a tradiţiei reprezentărilor de donatori din veacul al XV-lea. Interesante pentru cadrul — nou prin complexitatea compoziţiei — în care sînt aşezate, portretele lui Alexandru Lăpuşneanu şi al soţiei sale Ruxandra, figuraţi în genunchi pe dvera din 1561 (fig. 21) şi în picioare (fig. 22) pe cea nedatată, ambele piese dăruite mănăstirii Slatina (azi în Muzeul de artă al R.P.R. din Bucureşti) [2], deşi puse aproape pe acelaşi plan cu personajele sfinte care îi înconjură, păstrează, în simplitatea lor maiestoasă, calitatea monumentală a portretelor de pe epitrahilul de la Dobrovăţ.

În portretul voievodal din broderia moldovenească accentul nu cade, ca în Ţara Romînească, pe simbolic, pe ambianţa evocatoare a solemnităţii protocolului de curte; interesul pentru figura omenească, grija pentru obţinerea expresivităţii constituie una din cele mai importante caracteristici ale artei figurative din Moldova medievală.

Acordul stilistic şi sincronismul cronologic dintre broderie şi pictură devin evidente dacă comparăm, de pildă, frumoasele dvere de la Putna [3] din timpul lui Ştefan cel Mare, sau dvera de la Bogdan cel Orb [4], cu pictura de la Bălineşti sau cu pictura exterioară de la Arbure. În aceeaşi categorie se încadrează şi o piesă aproape feerică, unică şi prin calitatea ei monumentală: acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop [5] (fig. 23).

Cu ochii închişi, cu mîinile pe piept, solemnă şi liniştită, figura Mariei de Mangop păstrează — în toată stilizarea ei — o încîntătoare feminitate. Echilibrul monumental, caligrafia fermă şi sensibilă a liniei, subtila nuanţare cromatică, sînt cîteva din calităţile artistice ale acestei remarcabile piese de broderie. Arcul trilobat în acoladă, sprijinit pe fine colonete, elemente ale decoraţiei, figura însăşi, perfect frontală şi fără nici o sugestie de modelaj, învăluie acest portret într-o atmosferă de exotism decantat, care sugerează ambianţa orientală a lumii din care venise Maria de Mangop.

Apariţia unei asemenea opere nu este desigur rezultatul întîmplător, datorat creaţiei singulare a unui mare artist. La reuşita acestui portret monumental au contribuit nu numai experienţe anterioare, nu numai practica mînuirii subtile a liniei şi culorii, nu numai remarcabilul simţ al monumentalului şi al decorativului, ci şi asimilarea unei mari tradiţii artistice, interpretată şi adaptată în cadrul unei societăţi de înaltă cultură, care îşi închegase propria ei viziune artistică. În acest portret se oglindeşte sinteza pe care artiştii moldoveni au ştiut s-o realizeze între o artă de mare tradiţie, complexă prin sincretismul ei, şi o viziune artistică proprie Moldovei. Căci, cu toată deosebirea, de tehnică şi chiar de reuşită artistică, dintre reprezentarea Marinei de pe epitrahilul lui Alexandru cel Bun şi cea a Mariei de Mangop, de pildă, subtile elemente artistice le înrudesc: acelaşi limpede şi funcţional traseu al liniei, aceeaşi simplicitate monumentală a ansamblului compoziţional, aceeaşi eleganţă a formelor definesc — în lumina unei poetici specifice — ambianţa creatoare a lumii moldoveneşti.

[1] O. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Putna*, Paris, 1925, pl. XXXI–XXXV şi N. Iorga *op. cit.*, fig. 76.

[2] M. A. Musicescu, *op. cit.*, p. 159–164, fig. 10, 11, 14, 15 şi P. Ş. Năsturel, *O dveră...*, p. 198–200.

[3] *Repertoriul...*, p. 294, nr. 88, fig. 206; p. 295, nr. 89, fig. 207–208; p. 304, nr. 95, fig. 212–213; p. 326, nr. 111, fig. 236.

[4] Vezi supra.

[5] *Repertoriul...*, p. 288–290, nr. 84, fig. 202–203.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După cum cele patru dvere de la Putna transpun în broderie calitatea epică şi nuanţarea cromatică a picturii, acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop sugerează atmosfera nobil omenească în care sînt tratate figurile de sfinţi în pictură, atît de des învestiţi şi ei cu o subtil nuanţată calitate lirică.

În muzeul mănăstirii Suceviţa se păstrează portretele brodate ale celor doi mai importanţi ctitori ai mănăstirii: Ieremia şi Simion Movilă. Considerate, în genere, ca egale din punctul de vedere al valorii artistice, deosebirea de reuşită între ele marchează, dimpotrivă, accente diferite, normale pentru o epocă de tranziţie, în evoluţia broderiei moldoveneşti. Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă (după 1606) (fig. 24) este expresia unei arte viguroase, pline de sevă, de vitalitate. Totodată acest portret este singurul, în arta broderiei laice moldoveneşti, în care se conturează o intenţionalitate aulică. Ea reflectă veleitatea acestui mare boier, devenit voievod, de a se încadra tradiţiei predecesorilor săi: Ştefan cel Mare şi Petru Rareş. Un element nou: peisajul, care creează iluzia unui spaţiu îndărătul portretului, confirmă, o dată mai mult, legătura dintre pictură şi broderie. Nu este pentru prima dată cînd se foloseşte într-o broderie moldovenească o mai dezvoltată decoraţie florală. Dar, tratată în secolul al XVI-lea într-o simetrie pur decorativă, ea s-a organizat acum în arhitectura unui peisaj, capabil să sugereze atmosfera realului. Că portretul lui Ieremia Movilă reprezintă încă, din punctul de vedere al ambianţei decorative, o etapă intermediară între tradiţie şi inovaţie — asemenea picturii de la Suceviţa — o vădeşte tocmai folosirea în paralel a două chipuri diferite de tratare a elementului ornamental: decoraţia tradiţională, cea stilizată geometric (chenarul inferior al dverei) şi decoraţia tratată într-o viziune nouă, cu tendinţă realistă (peisajul cu chiparoşi, garoafe, lalele). Mica biserică, în care veridicul şi fantezia se juxtapun, aminteşte şi ea de frecventa folosire, în ansamblul pictat al Suceviţei, a variatelor arhitecturi de fundal din scenele religioase. În piesa aceasta şi concepţia asupra figuraţiei este nouă: reprezentarea în broderie a unui portret figurînd un personaj viu în dimensiuni aproape naturale este străină tradiţiei romîneşti. Ambianţa somptuoasă şi tratarea figurii trimit la portretele contemporane din apus. Ipoteza unei influenţe din Occident, pe care Ieremia Movilă l-a cunoscut direct şi cu care a rămas în contact activ chiar în domeniul artistic [1] prin relaţiile sale cu Polonia, merită un studiu mai amplu. Dar sugestia primită din apus se integrează încă perfect tradiţiei: nu avem a face aci cu un fenomen de ruptură, ci doar cu o anticipare. Monumentală şi somptuoasă, brodată cu aur pe un fond de catifea roşie — simbolismul încă medieval al cadrului îmbinîndu-se cu tendinţa realistă a portretului, gîndit şi reuşit ca atare şi nu transfigurat ca cel al Mariei de Mangop — această piesă păstrează, cu toată tendinţa către fast, încă străină artei moldoveneşti, fermitatea şi echilibrul unui stil de mare tradiţie.

Mai nouă, dvera cu portretul funerar al lui Simion Movilă (fig. 25) este, estetic vorbind, mai puţin reuşită. Dacă portretul brodat al lui Ieremia implică anticiparea noului, cel al lui Simion se menţine pe linia unei tradiţii care se îndreaptă acum spre decadenţă. Şi aci paralelismul cu pictura Suce-

[1] H. Gelzer, *Vom heiligen Berge und aus Makedonien*, Leipzig, 1904, p. 117 şi T. Bodogae, *Ajutoarele romineşti la mănăstirile din Sfîntul Munte Athos*, Sibiu, 1940, p. 218, n. 2 pomenesc de existenţa la mănăstirea Zografu a unui portret brodat, în mărime naturală, reprezentînd pe Ştefan cel Mare. Nu cunoaştem vreo reproducere a acestui portret.

[2] P. P. Panaitescu, *Fundaţiuni religioase romineşti în Galiţia*, în *B.C.M.I.*, an. XXII, fasc. 59, ianuarie-martie, 1929, p. 1–19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

viţei apare limpede. Grafismul, repetiţia, ambianţa ornamentală a scenelor religioase, sînt fenomene ale decadenţei, compensate de cîteva trăsături înnoitoare — apariţia peisajului, pitorescul, aproape rustic, al fundalurilor de arhitectură, chiar un sentiment al anecdoticului — care fac din pictura Suceviţii o artă încă plină de farmec.

În portretul tratat ca « gisant » al lui Simion Movilă, echilibrul compoziţional s-a destrămat. Figura este plată, înghesuită. Pe un trup prea lung, haina prea largă, lărgindu-se încă pe poale, este tratată ca un cîmp decorativ. Devenită element pur grafic, linia nu mai urmăreşte arhitecturarea strictă a formei. Acelaşi grafism dă picturii Suceviţii monotonia ei liniară. Cu toate marele-i calităţi tehnice, cromatice, măsura justă dintre figuraţie şi decoraţie a fost depăşită: cu dvera lui Simion Movilă asistăm la capătul evoluţiei tradiţionale.

O jumătate de veac mai tîrziu, portretele brodate ale Tudoscăi (fig. 26) soţia lui Vasile Lupu, şi al fiului lor Ion făcute pentru Trei-Ierarhi din Iaşi (fig. 27) (azi în păstrarea bisericii Golia din Iaşi) [1] sînt reprezentantele unui nou curent în arta moldovenească. Concepţia în care sînt ele executate nu mai este medievală. Ambele portrete par să reprezinte personajele unui roman din lumea contemporană, o apologie a mondenităţii aproape. Individualizarea s-a accentuat, detaliul realist este valorificat la maximum. Aceste atît de profane « tablouri brodate », cum le numeşte mai tîrziu Demidov [2], aparţin modei timpului, sînt expresia noilor preferinţe ale societăţii moldoveneşti, a cărei mentalitate reflectă eclectismul pătruns treptat şi în artă, atît din lumea Levantului, cît şi din Rusia. Rafinamentul simplicităţii a devenit manierism; sensibilitatea, preţiozitate. Armătura strînsă a sintezei s-a destrămat: anecdoticul ia locul epicului; subiectivul, generalului; abilitatea, măestriei. În aceste două portrete, ca şi în arta bisericii Trei-Ierarhilor, instaurarea neologismului în limbajul tradiţional al artei moldoveneşti devenise acum fapt împlinit.

Portretistica medievală moldovenească este sincronă cu evoluţia artei moldoveneşti. Una din constantele acestei arte este interesul pentru figura omenească. De aceea, cu toate variaţiile sale succesive, arta portretului brodat rămîne omogenă în Moldova. Evoluţia este marcată de deosebirile de viziune: de la sintetismul şi stilizarea în care a fost conceput portretul Mariei de Mangop se ajunge, cu portretele Movileştilor, la o tratare cu tendinţe realiste; în cele din urmă, chipurile soţiei şi fiului lui Vasile Lupu aparţin unei viziuni în care amănuntul, tratat aproape discursiv, a rămas singur creator al expresivităţii.

Evoluţia este vizibilă şi în cadrul în care sînt plasate personajele. Acel al secolului al XV-lea este arhitectural; în prima jumătate a celui de-al XVI-lea cadrul este cel epic al figuraţiei religioase; la începutul veacului al XVII-lea el este conceput ca un peisaj; în fine, dispariţia completă a oricărui cadru la ultimele două portrete pare să marcheze scoaterea personajelor laice din armătura regiei tradiţionale, izolîndu-le astfel de orice ambianţă simbolică. Aci contemporaneitatea este marcată mai direct decît cu ajutorul recuzitei artistice complimentare: în măsura în care o permite tehnica specifică broderiei, portretele soţiei şi fiului lui Vasile Lupu rămîn nişte academice copii după natură.

Din punctul de vedere al spiritului în care s-a realizat portretul monumental moldovenesc, putem urmări şi o altă linie evolutivă, sincronă, într-o

[1] N. Iorga, *Tapiţeriile Doamnei Tudosca*, în B.C.M.I., an. VIII, 1915, p. 47, fig. 2—3.

[2] Anatole Demidov, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée...*, Paris, 1854, p. 163.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bună măsură, cu evoluţia întregii arte medievale. În portretul Mariei de Mangop, atît de puternic stilizat, simbolul rămîne precumpănitor faţă de fidelitatea reprezentării; în portretele Movileştilor, raportul simbol-realitate se inversează în favoarea realităţii; în portretele soţiei şi fiului lui Vasile Lupu, simbolul a dispărut, figura omenească apare, tratată în afara oricărei generalizări, un reflex direct al modei societăţii timpului. Aceste din urmă portrete fac legătura cu pictura de şevalet de mai tîrziu, ele sînt din aceeaşi familie cu bogata galerie de portrete cu care pictura romînească va păşi către arta cultă modernă.

Am încercat să arătăm diferenţele de mentalitate între Ţara Romînească şi Moldova, ce pot fi surprinse în reflectarea lor în arta portretului laic brodat. Aceste diferenţe sînt, la rîndul lor, accentuate şi de tradiţii meşteşugăreşti diferite, ducînd astfel la deosebiri de reuşită artistică.

Întrebarea ce se pune în încheiere este următoarea: există totuşi şi trăsături comune portretelor brodate din ambele ţări? În cazul în care răspunsul la această primă întrebare ar fi afirmativ: care sînt aceste trăsături comune?

Înainte de a răspunde se cuvine să recapitulăm cîteva din observaţiile generale ce s-au desprins din analiza făcută pînă aci.

Mai direct legat (şi prin intermediul artei sîrbeşti) de tradiţia bizantină, portretul voievodal muntenesc menţine timp de două veacuri o formulă de reprezentare ce a căpătat drept de cetăţenie în Ţara Romînească numai în virtutea unei concepţii politice ce rămîne aproape neschimbată ca formă de exprimare pentru toată această perioadă. Portretul voievodal brodat este rezultatul unei comenzi cu indicaţii precise şi în care se vădeşte acea înclinare pentru « aulic » despre care am vorbit şi care nu este altceva decît reflexul concepţiei despre propriul său rol al voievodului ce se voia protectorul întregii lumi ortodoxe, supuse imperiului otoman, a vremii.

Portretul boieresc este mai legat de realităţi, lipsit fiind de intenţionalitatea ce îl face să înconjure pe voievod cu eticheta curţii, etichetă care rămîne (ca esenţă şi în parte ca formă) aceeaşi de la Neagoe Basarab pînă la Constantin Brîncoveanu. Pitorescul acestor portrete boiereşti izvoreşte tocmai din varietatea lor, din accentul realist ce le defineşte, din elementele — şi ele cerute de comanda respectivilor donatori — ce marchează contemporaneitatea cu epoca şi trăsăturile caracteristice societăţii contemporane. Căpătînd libertate prin însăşi comanda căreia îi răspundeau, meşterii au putut face uz de toate calităţile de observatori pe care le aveau, acordînd atenţia cuvenită specificului personajului pe care trebuiau să-l reprezinte. Astfel portretul boieresc poate reprezenta cît mai aproape de realitate pe donator în cuprinsul piesei pe care acesta o dăruia.

Mai simplu, lipsit de atmosfera aulică, portretul voievodal moldovenesc se apropie, ca semnificaţie, de cel boieresc din Ţara Romînească, prin aceea că, şi aici, accentul cade asupra veridicului, asupra chipului omenesc ca atare. Considerîndu-se ca « primus inter pares », voievodul Moldovei nu a avut niciodată intenţia să se reprezinte ca protector al ortodoxiei, înconjurat de eticheta unui aulic care îl depersonaliza, dîndu-i mai mult caracterul unui simbol decît acela al unei individualităţi.

Ca urmare a acestor constatări putem spune — dînd răspuns întrebărilor de mai sus — că trăsătura comună între arta portretului, aşa cum ne apare ea în ambele ţări, este preocuparea pentru figura omenească — ca reprezentare plastică a personalităţii —, preocupare ce se vădeşte ori de cîte ori

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu intră în joc o oprelişte (cum pare a fi cea a reprezentării boierimii în broderia moldovenească) sau o concepţie de orgoliu politic (ca în cazul portretului aulic din Ţara Romînească).

Aceasta explică de ce cele mai mari reuşite ale genului sînt portretele monumentale de pe dverele de mormînt moldoveneşti, portrete în care se îmbină maiestatea cu o expresie accentuată a personalităţii individuale, îmbinare care permite valorificarea unor mai bogate posibilităţi ale artiştilor.

СВЕТСКИЕ ВЫШИТЫЕ ПОРТРЕТЫ — ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУМЫНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА

РЕЗЮМЕ

Исследуя светские портреты-вышивки, произведения старинного румынского искусства, автор подчеркивает, что эти портреты помимо своей художественной ценности — нередко выдающейся — имеют более широкое значение, в том смысле, что отражают некоторые черты психологии румынского феодального общества в XV—XVIII вв. Различные способы изображения дарителей — в Валахии и Молдове — представляют собой не что иное, как отражение в искусстве различных политических концепций (которые сами являются результатом экономических, социальных и политических обстоятельств) о роли господаря и позиции крупного боярства. Отличия между валашскими и молдавскими вышитыми портретами, как в отношении концепции, так и в отношении составных элементов вышивки, заключаются, в больших чертах, в наличии в Молдове только монументальных портретов, а в Валахии — только портретов « парадного » типа, с одной стороны; в отсутствии в Молдове боярских портретов, которые в Валахии отличаются большой живописностью, значительной художественной ценностью и представляют собой настоящие документы с точки зрения материальной культуры того времени — с другой стороны.

Все вышитые портреты валашских господарей характеризуются в большей или меньшей мере, в зависимости от своего художественного уровня, застывшими суровыми формами и великолепием. Этот художественный стиль возник при дворе Нягое Басараба, панортодоксальная политика которого покровительствовать всему греко-славянскому миру, находящемуся под игом Турции, нашла свое отражение в парадном характере господарских портретов, что соответствовало, по духу и по форме, этикету византийского двора, а позднее и сербского, наследниками которых считали себя валашские господари до Константина Брынковяну. На всех этих портретах человеческая фигура, чисто условно украшенная короной, является простой стенограммой. Политические концепции валашских господарей оставались неизменными в течение двух веков; точно также и в эволюции господарских портретов не наблюдается никаких изменений.

Боярские портреты, наоборот, разнообразны, живописны, тесно связаны с действительностью. По сравнению с « парадными » портретами господарей они выявляют две параллельные линии в искусстве: с одной стороны, придворное искусство, принадлежащее, благодаря своему иконописному и символическому характеру, византийской традиции; с другой стороны, искусство, отражающее в формах, специфических для валашского общества, современную ему действительность.

В портретах молдавских господарей отсутствует парадная торжественность, характерная для валашских портретов; они отличаются большей художественностью. Такие шедевры, как надгробный покров Марии Мангопской, покровы Иеремии и Симиона Мовилы, портреты Тудоски, жены Василия Лупу, и Иона, их сына, выделяются высоким художественным мастерством исполнения; с точки зрения стилистической эволюции, они находятся в полном соответствии со всем молдавским искусством. Что касается художественной манеры, в которой выполнялись монументальные молдавские портреты, здесь можно проследить другую линию, соответствующую на этот раз эволюции всего средневекового искусства. В крайне стилизованном портрете Марии Мангопской явно преобладает символизм, в ущерб верности воспроизведения оригинала; в портретах

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Иеремии и Симеона Мовилы соотношение символ-действительность изменяется в пользу действительности; в портретах жены и сына Василия Лупу символизм исчезает полностью, человеческая фигура, не будучи более изображена обобщенно, является прямым отражением общественной моды того времени.

LE PORTRAIT LAÏQUE BRODÉ DANS L'ART ROUMAIN DU MOYEN ÂGE

RÉSUMÉ

Analysant le portrait laïque brodé dans l'ancien art roumain, l'auteur insiste sur le fait qu'en dehors d'une valeur artistique souvent exceptionnelle, ce genre revêt une signification plus large, en ce sens qu'il reflète certaines particularités psychologiques de la féodalité roumaine aux XVe—XVIIIe siècles. Les différentes manières dont y sont représentés les donateurs, en Valachie aussi bien qu'en Moldavie, ne font que refléter dans l'art les différentes conceptions politiques — découlant elles-mêmes de tout un ensemble de circonstances économiques-sociales — sur le rôle du souverain et des grands boïards.

Dans leurs grandes lignes, les éléments constitutifs que révèle l'art du portrait laïque brodé en Valachie et en Moldavie, peuvent se résumer ainsi : présence seulement en Moldavie du portrait monumental et seulement en Valachie d'un type de portrait brodé à caractère « aulique » ; absence des portraits de boïards en Moldavie, alors qu'en Valachie ce sont précisément les plus pittoresques et les plus réussis sous le rapport artistique, véritables documents de la culture matérielle de l'époque.

Tous les portraits brodés de voïvodes valaques prouvent avec plus ou moins d'évidence, en fonction de la réussite artistique, le caractère hiératique et somptueux instauré en matière d'art à la cour de Neagoe Basarab. La politique panorthodoxe de ce prince, qui patronnait le monde gréco-slave dans l'Empire Ottoman, se reflète dans le caractère aulique des portraits de voïvodes, lesquels correspondent, par l'esprit et la forme, au protocole de la cour des souverains byzantins, et plus tard des souverains serbes, dont, jusqu'à Constantin Brancovan, les voïvodes valaques se considéraient les héritiers. Dans tous ces portraits brodés de voïvodes, le visage, que domine une couronne purement conventionnelle, demeure un simple schèma. Les portraits de souverains n'ont pas évolué pendant près de deux siècles, tout comme la conception politique des voïvodes valaques n'a pas varié pendant ce temps.

Les portraits de boïards, par contre, sont variés, pittoresques et réalistes. Comparés aux portraits de voïvodes ils révèlent le parallélisme permanent entre l'art de cour, qui par son iconographie et son caractère symbolique appartient à la tradition byzantino-balkanique, et un art qui transpose en un langage propre à la société valaque les réalités contemporaines.

En Moldavie les portraits de voïvodes sont dépourvus de la solennité aulique de ceux de Valachie et sont beaucoup plus proches de la peinture. Les chefs-d'œuvre du genre, tels que les portraits funéraires de Maria de Mangop, de Ieremia et de Simion Movilă, ainsi que les portraits de Tudosca, femme du voïvode Vasile Lupu, et de leur fils Ion, vont, sous le rapport de l'évolution stylistique, de pair avec tout l'art moldave. Au point de vue de l'esprit dont s'inspire en Moldavie le portrait monumental, il est possible d'y suivre également une autre ligne, synchrone celle-là de l'évolution de l'art médiéval dans son ensemble. Ainsi, dans le portrait de Maria de Mangop, si fortement stylisé, le symbole a la prépondérance sur la fidélité de la représentation ; dans les portraits des frères Movilă, le rapport symbole-réalité est inversé en faveur de la réalité ; enfin dans les portraits de la femme et du fils de Vasile Lupu le symbole a entièrement disparu, et la figure humaine, traitée en dehors de toute généralisation, devient une image directe de la mode et de la société de l'époque.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RUDIMENTE DE ÎNVĂŢĂMÎNT ARTISTIC LA «ZUGRAVII DE SUBŢIRE» DIN MOLDOVA ŞI ŢARA ROMÎNEASCĂ

de BARBU BREZIANU

Dacă înainte de secolul al XIX-lea este greu să se vorbească despre existenţa oficială a unor instituţii de învăţămînt artistic romînesc organizat, unele documente, însemnări pe cărţi vechi şi chiar ştiri întîmplătoare confirmă prezenţa, cu mult mai devreme, a unor « frăţii de zugravi » fiinţînd probabil pe lîngă cetăţile de scaun sau marile centre mănăstireşti. Numai astfel se poate explica menţinerea, veacuri de-a rîndul, a unei tradiţii artistice; numai astfel s-a putut păstra disciplina pe care o presupune lucrul în comun ce se constată în mai toate ansamblurile pictate care decorează în interior şi adesea în exterior — « pre dinlăuntru şi pre dinafară », cum scria Ion Neculce — monumentele noastre medievale [1]. Se cunoaşte, de pildă, existenţa unei « frăţii de zugravi » la Suceava în anul 1570 [2]. De la Alexandru cel Bun care-şi răsplătea meşterii zugravi cu sate şi moşii [3], de la admirabila operă de miniaturist a lui Gavril Uric care împodobea în

[1] N. Iorga şi G. Balş cred în existenţa unor adevărate şcoli locale: « Il y avait donc une vraie école... ce n'est pas le Mont Athos qui doit être considéré comme abri de ces traditions artistiques, mais bien ce pays roumain» (N. Iorga, *Le carnet d'un peintre roumain aux XVII-e et XVIII-e siècles*, în *Le Courrier franco-roumain*, 1921, oct.). Pe de altă parte G. Balş afirmă: « Il y a eu des écoles locales, qui se sont développées en Moldavie surtout à la fin du XV-e siècle, à la fin du XVI-e siècle et en Valachie à la fin du XVII-e » (G. Balş, *Etat actuel des études sur l'art ancien roumain*, în *Bulletin de la Séction Historique*, Tome XVIII, 1931, p. 29).

[2] G. Balş, *Biserici şi mînăstiri moldoveneşti din veacul al XVI-lea*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXI (1928), p. 322, apud V. Podlacha, *Malowidla Scienne w cerkwiach Bukowiny*.

Aceste « frăţii », « zugravskoe bratstvo », conduse de un vătaf, au putut prea bine genera viitoarele bresle meşteşugăreşti (Acad. P. Constantinescu-Iaşi, *Relaţiile cultural romîno-ruse din trecut*, Buc., 1954, p. 86; *Istoria Romîniei*, II, Buc., 1962, p. 837). Între membrii « frăţiei » de la Suceava, se presupune că a făcut parte şi zugravul Ştefan, care în 1616 a ilustrat *Tetraevanghelul* de la Dragomirna (Teodora Voinescu, *Contribuţii la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Suceviţa şi Dragomirna*, în *SCIA.*, 1955, nr. 1—2, p. 94).

[3] Astfel, meşterilor săi Nichita şi Dobre le dăruise două sate cu tot venitul aferent, pentru zugrăvirea unor biserici, a unei case domneşti, sau a unui pridvor; iar lui Ştefan Zugravul, o moară şi patru moşii a căror toponimie va păstra amintirea celui « miluit »: satul Zugravii şi Dealurile Zugravului (Mihai Costăchescu, *Documente moldoveneşti înainte de Ştefan cel Mare*, I, Iaşi, 1931, p. 122, 123, 169, 171; Eudoxiu de Hurmuzachi, *Documente privitoare la istoria Romîniei*, Buc., 1890, I/1, DCLXXXIX, p. 884—

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1429 la mănăstirea Neamţului, cel mai vechi manuscris moldovenesc [1] (ce a servit de prototip miniaturiştilor care decorau la sfîrşitul secolului al XV-lea, din ordinul lui Ştefan cel Mare, manuscrisele pentru mănăstirea Putna), şi pînă la menţiuni ca aceea care denumea pe zugravul Toma: « Zograph de Chochavia spectabilis et magnifici domni Moldaviensis Petri Waywode familiaris » [2], toate acestea dovedesc nu numai existenţa artiştilor romîni, ci şi recunoaşterea valorii lor, aprecierea de către voievozi a operei lor.

Dacă ansamblurile de pictură religioasă s-au păstrat în mare majoritate — mărturie a unei unităţi de stil impresionante, a unor aprofundate cunoştinţe tehnice, a unui gust atît de sigur încît canonul tradiţional s-a echilibrat totdeauna perfect armonios cu viziunea proprie a meşterilor vremii — documente şi cronici amintesc şi de existenţa unei picturi laice (scene istorice, de pildă, care au decorat interioarele palatelor domneşti [3]). Că meşterii romîni din epoca feudală erau adevăraţi şi mari artişti [4], că îndrumarea dată de cei mai înzestraţi (care erau în acelaşi timp mentorii şi dascălii unor echipe itinerante de ucenici şi calfe [5]) a reuşit să determine formarea unui stil original reflectînd mentalitatea societăţii timpului — o dovedeşte, între altele, pictura exterioară moldovenească din veacul al XVI-lea, cea mai originală creaţie a artei medievale romîneşti.

Dacă în secolul al XVII-lea tradiţia şcolii de pictură moldovenească se pierde treptat, în Ţara Romînească, sub Matei Basarab, se creează încetul cu încetul un stil al picturii munteneşti. Către sfîrşitul secolului, Pîrvu Mutul, de pildă, a pornit în 1674 din părţile Muscelului tocmai la Suceava pentru a face o « ucenicie ascultătoare » la un meşter zugrav la care a stat şase ani, timp în care a avut posibilitatea să cerceteze renumitele monumente de artă moldovenească [6] şi să-şi îmbogăţească experienţa. În opera lui însă, iconografia, încă tradiţională în formă, capătă — ca şi interpretarea figurii, ca şi coloritul şi viziunea decorativă de ansamblu — o concepţie per-

—85). Aceşti artişti, şi mulţi alţii care se bucurau de privilegii şi averi, făceau probabil parte din categoria « zugravilor domneşti » aflaţi permanent în slujba voievodului (N. Iorga, *Zugravii domneşti*, în *Revista istorică*, 1926, aprilie, p. 81).

[1] Ion Bianu, *Documente de artă romînească din manuscripte vechi*, fasc. I, *Evanghelia slavo-greacă scrisă în Mănăstirea Neamţului din Moldova de Gavril Monahul la 1429*, Buc., 1922.

[2] « Zugrav de Suceava, curtean al vestitului şi preamăritului Domn al Moldovei, Petru Voievod » (N. Iorga, *Scrisori şi zapise de meşteşugari romîni*, Buc., 1926, p. 1).

[3] Importante fresce cu subiecte laice, dispărute astăzi, sînt menţionate de cronicarii Miron Costin şi Radu Greceanu (*Letopiseţul Ţării Moldovei*, Buc., 1942, p. 449; *Viaţa lui Constantin Vodă Brîncoveanu*, Buc., 1906). Mai tîrziu Al. Russo (*Scrieri*, Buc., 1910, p. 92) amintea de « frescurile din palatul lui Duca Vodă de la Cetăţuia, distruse din pricina vandalismului călugăresc ».

[4] Aceşti artişti au fost pe nedrept consideraţi străini; datorită cercetărilor întreprinse în ultimii ani de Sorin Ulea, s-au putut identifica (în afară de zugravul Dragoş, autor deja cunoscut al picturii de la Arbore (1547), semnăturile zugravilor: Gavril, la Bălineşti, 1493; Toma, la Humor, 1535; Mătieş, Grigorie, Popa Crăciun şi Popa Ignat la Dragomirna, 1609. Datele comunicate de cercetător au fost incluse într-o serie de studii apărute (*Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna*, în *SCIA*, 1961, nr. 1) sau în curs de apariţie.

[5] Tradiţia acestui învăţămînt cu aplicaţii practice făcut zi de zi în grupuri (ucenici, calfe şi asociaţi) lucrînd sub îndrumarea unui « meşter principal » — sau a mai multor meşteri — fiecare avînd specialitatea lui (chipuri, « pămînturi » (peisaje), jilţuri etc.) — s-a păstrat pînă tîrziu (C. Petrescu, *Cum zugrăveau părinţii noştri*, în *Ramuri. Drum drept*, 1924, sept. 15; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările romîne*, Buc., 1959, p. 388, 843).

[6] C. Bobulescu presupune că zugravul ar fi cercetat Dragomirna, Putna şi Vatra-Moldoviţei (*Vieţi de zugravi*, Buc., 1940, p. 9). Tot astfel T. Voinescu (*Pîrvu Mutul şi şcoala sa*, în *SCIA*, 1955, nr. 3—4, p. 135).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sonală. Din această epocă tîrzie ni s-au păstrat primele mărturii ale existenţei unor şcoli locale iniţiate întîi de domni — cum este, de pildă, atît de importanta şcoală de zugravi de la Hurezi, care, din iniţiativa lui Constantin Brîncoveanu, a decorat, avînd iniţial ca şef pe grecul Constantinos, complexul de monumente ctitorite de voievod [1] şi, mai tîrziu, patronate de mitropolii, mănăstiri şi chiar de bresle meşteşugăreşti sau de sate.

Astfel, în cursul veacurilor XVII, dar mai ales XVIII, dascăli mai mult sau mai puţin calificaţi vor iniţia în ateliere improvizate, pe speze proprii, şcoli de o durată incertă şi o rînduială nestatornică. Acest învăţămînt artistic embrionar îmbrăca de multe ori un caracter cvasi familial: elevii unicului meşter, în jurul căruia gravita toată înjghebarea, erau îndeobşte şi rudele lui apropiate; descendenţi sau colaterali. În felul acesta s-a ajuns la constituirea unor adevărate « dinastii » de zugravi crescuţi în ambianţa prielnică practicării meşteşugului transmis aproape ereditar. Enumerăm cîteva exemple ce s-ar putea completa prin întocmirea unui tablou al răspîndirii zugravilor în timp şi pe întreaga arie a ţării.

Zugravul Preda lucra la Cozia în 1705 cu fiii săi Sima, Ionache şi Mihăilă [2]; diaconul Vasile, de fel din Tismana, după ce a înfiinţat şcoala ţărănească de pictură din Sdrediştea-Mare, în 1736 a avut un fiu, Georgiu, şi apoi un nepot, Petru, cu toţii deveniţi zugravi bănăţeni [3]; Stan Zugravul a lucrat la Curtea de Argeş cu fratele său Iacov [4]; Ion Bărbucu zugrăvea cu fiul şi nepotul său, Radu şi Ion [5]; Teofil era băiatul lui Gheorghe, frate cu Matei şi cu Dima [6]; Radu şi Ion sînt feciorii diaconului Şerban, care conducea şcoala de zugrăvie din Cîmpulung, la care va ucenici şi Ioan Negulici [7]; Mişu Popp, ca şi fraţii lui (pictori de biserici), erau fiii lui Ioan Moldovan Popp din Galaţii Făgăraşului, venit de dincolo de Carpaţi [8]; Pitarul Nicolae Teodorescu era unchiul şi dascălul pictorului Tattarescu [9]; Ilie zugravul, tatăl zugravului « kir Petre ot Piteşti », din care se trage pictorul Costin Petrescu. Cazuri similare se întîlnesc pînă aproape de zilele noastre în familiile pictorilor Iscovescu, Grigorescu, Serafim, Ioanid etc.

Fireşte că în cadrul învăţămîntului familial, pe lîngă rudele zugravilor-dascăli, se aciuiau şi învăţăcei din afară, dornici să deprindă o meserie relativ mănoasă. Tatăl se lega în numele copilului ca acesta să-l slujească pe meşter, sau, de cele mai multe ori, să-l slugărească, fiind, cum se spunea, dat « slugă

[1] T. Voinescu, *Şcoala de pictură de la Hurezi*, în *Omagiu lui George Oprescu*, Buc., 1961, p. 576.

[2] *Ibidem*.

[3] Dr. C. Diaconovici, *Enciclopedia Romînă*, II, Sibiu, 1900, p. 150; Ioachim Miloia, *Din activitatea artistică a ierodiaconului Vasile*, în *Analele Banatului*, 1930, octombrie-decembrie, p. 90; I. Frunzetti, *Pictorii bănăţeni din secolul XIX*, Buc., 1957, p. 13.

[4] Victor Brătulescu, *Izvoarele picturii în Banat*, în *Mitropolia Banatului*, 1961, mai—iunie, p. 37.

[5] Constantin Şerban, *Meşteşugurile în Ţara Romînească în sec. al XVIII-lea*, dizertaţie, Buc., 1961, p. 158.

[6] N. Iorga, *Dări de seamă*, în *Revista istorică*, 1922, p. 140.

[7] Basile Iorgulescu, *Din istoricul picturii în Ţara Romînească*, în *Literatură şi artă romînă*, 1901, p. 222, care publică şi un contract al acestora pentru zugrăvirea bisericii Racoviţa (7 martie 1790).

[8] Corneliu Comănescu, *Pictorul Mişu Popp*, în *Ţara Bîrsei*, 1932, martie—aprilie, p. 104; I. Frunzetti, *Mişu Popp*, Buc., 1955, p. 7.

[9] O şcoală a acestuia funcţiona în casele lui pînă în anul 1837, după ce şcoala oficială a episcopului Buzăului, Kezarie, cu sediul în chiliile din preajma Episcopiei, fusese închisă (C. Săndulescu-Verna, *Zugravii în Buzău*, Buzău, 1937, p. 4). Se ştie că bursa de 200 galbeni pentru studii în Italia îi fusese acordată lui Tattarescu tot de către Kezarie (Jacques Wertheimer-Ghika, *G. M. Tattarescu, un pictor romîn în veacul său*, Buc., 1958, p. 8, 20).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe procopseală »[1] şi obligîndu-se să nu-l părăsească în răstimpul cît dura iniţierea[2] şi străbaterea etapelor de perfecţionare: ucenic, calfă, meşter. Pîrvu Mutul a studiat meseria timp de şase ani; iar *Condica domnească* a lui Alexandru Ipsilanti adevereşte că zugravul Constandin chemase în judecată pe fiul unui oarecare Radu, tocmai din pricină că, după ce « i-a arătat tot meşteşugul »[3], ciracul, sătul de regimul domestic la care fusese supus şi ajuns în stare să-şi cîştige singur existenţa — fugise mai înainte de a se fi împlinit termenul fixat îndeobşte de către starostele breslei[4]. Acest fiu al lui Radu — care acum, la 10 iunie 1779 « cu meşteşugul lui se hrăneşte » — a fost lăsat slobod, dascălul reclamant urmînd numai a fi despăgubit[5].

« Profesorii » de casă care îşi puteau revendica în felul acesta elevii fugari răspundeau însă de sănătatea şi de viaţa lor. Iată pentru ce Ghiorghie, zugravul din Hurezi, care se socotea « al tuturor zugravilor mai mic şi supus slugă »[6] şi care printre alţi ucenici avusese şi pe un anume Costake, se văzu « apucat prin judecată » să plătească daune de lei 400, fiindcă în timp ce zugrăvea « zidul verde » — adică proaspăt tencuit — al bisericii din Buda, ucenicul lui s-a îmbolnăvit şi apoi a murit[7].

De fapt avem încă de a face cu asprele relaţii — specific feudale — dintre patroni pe de o parte, şi calfe sau ucenici de cealaltă, a căror muncă era exploatată aproape fără limită.

În anotimpul călduros, sub îndrumarea meşterului, învăţăceii lucrau în echipe avînd o componenţă variabilă. În Filipeştii-de-Pădure, dascălul Pîrvu Mutul lucrase cu cinci ajutoare menţionate în inscripţiile din proscomidia bisericii[8]; dar se cunosc şi asociaţii sezoniere de şapte-opt zugravi[9]. În schimb, în scurtele zile ale iernii, lecţiile — care dacă nu lîncezeau, aveau un caracter mai restrîns şi, dacă se poate spune, mai mult teoretic — e de presupus că aveau loc în «atelierele» meşterilor[10]. Hîrtia, destul de greu de găsit, se înlocuia uneori cu cărămizi lustruite una de alta; în locul godetelor se întrebuinţau ulcele de pămînt, felegène ori scoici în care se pregăteau coloranţi de origine vegetală sau minerală[11].

[1] Costin Petrescu, *art. cit.*, p. 19.

[2] Un hrisov al domnitorului Mavrogheni, din 28 noiembrie 1786, poruncea meşterilor să nu angajeze « ucenicul altuia pînă nu-şi va împlini sorocul » (V. A. Urechia, *Istoria Romînilor*, III, Buc., 1892, p. 600).

[3] Documentul din 10 iunie 1779, nr. 17, f. 144, Arh. Stat. Buc., mss. nr. 4, publicat de V. A. Urechia, *op. cit.*, I, 1891, p. 94.

[4] D. R. Ioaniţescu, *Istoricul legislaţiei muncei în Romînia*, Buc., 1919, p. 12.

[5] Ştefan Meteş, *Istoria artei religioase romîne*, Cluj, 1929, p. 6; Henri Blazian, *Contribuţii la istoria picturii romîneşti în sec. XIX*, în *Viaţa romînească*, 1938, aprilie, p. 44.

[6] V. Brătulescu, *art. cit.*

[7] Ghenadie al Rîmnicului, *Iconografia*, Buc., 1891, p. 42. În afară de biserici, Ghiorghie zugrăvea şi alte « lucruri atingătoare de arta sa »; se aminteşte că acesta a avut ca tovarăşi de muncă pe Petre ot Piteşti şi pe Voicu zugravul.

[8] T. Voinescu, *Pîrvu Mutul şi şcoala sa*, în *SCIA*, 1955, nr. 3—4, p. 153. Ni se pare importantă presupunerea că Pîrvu Mutul, în 1702, ar fi deschis o şcoală de zugrăvitură la Bucureşti (T. Voinescu, *art. cit.*, p. 139; Paul Cernovodeanu, *Casa zugravului Pîrvu Mutul din Bucureşti*, în *SCIA*, 1960, nr. 2, p. 197). În 1935 Tonitza a încercat să reia tradiţia la Durău, unde a pictat schitul în tovărăşia elevilor săi (C. Baba, N. Popa, T. Hîrtopeanu ş.a.), avînd şi un adevărat ucenic în persoana lui Varahil Moraru, astăzi zugrav autorizat de biserici. Felul cum a fost redactată pisania de la Durău: («... împodobitu-sa în milostivă clacă de către studenţii şi diplomaţii Academiei de Artă frumoasă din Iaşi supt călăuza dascălului lor Zogravul Neculai Tonitza »), arată spiritul în care s-a făcut această experienţă.

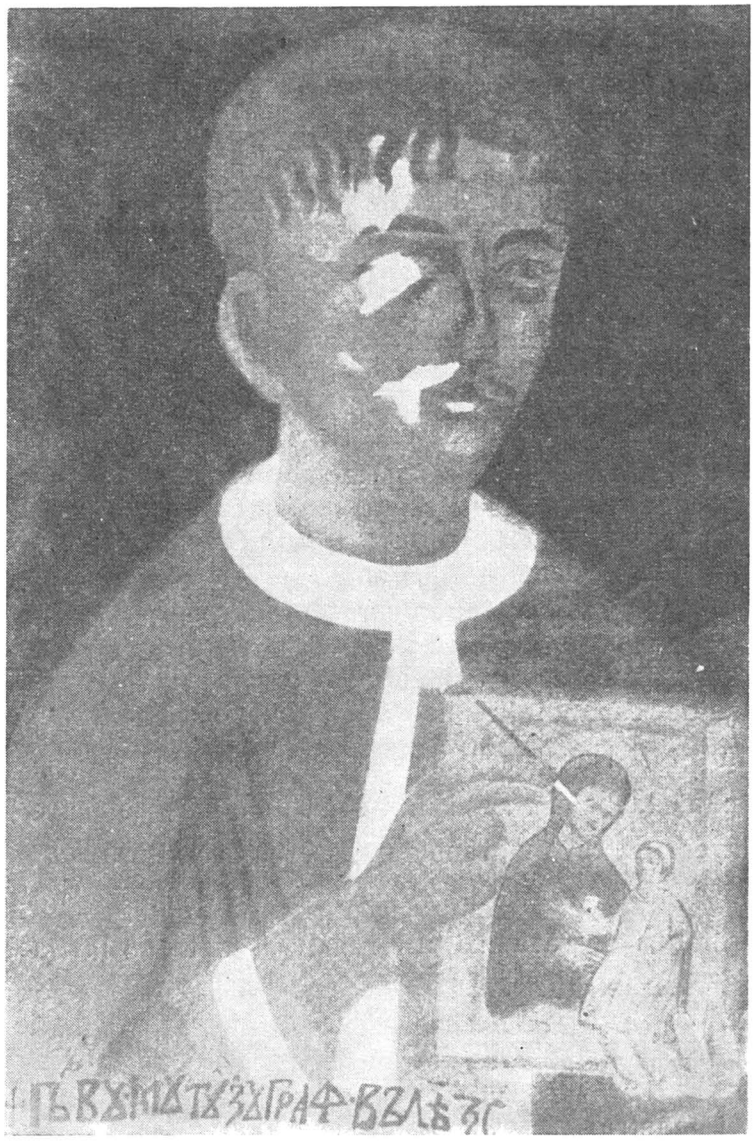
[9] C. Şerban, *op. cit.*, p. 270; cf. T. Voinescu, P. Oprea, *Meşterii locali în pictura feudală din regiunea Craiova*, în *SCIA*, 1954, nr. 1—2.

[10] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 388.

[11] Costin Petrescu, *art. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Ştiinţa meşteşugului deplin » se obţinea cu încetul, de pe urma sfaturilor dascălilor şi după adîncirea canoanelor şi izvoadelor iconografice consemnate în acele erminii şi caiete de modele ale zugravilor. Învăţămîntul



Abcar Baltazar, Pîrvu Mutu *(copie după autoportretul din 1692 al zugravului de la Filipeştii-de-Pădure); pastel şi creion colorat; 670 × 508. Colecţia Muzeului de artă brîncovenească Mogoşoaia* (Foto N. Ionescu).

practic, ce se făcea mai mult pe schele [1], era aşadar completat cu aceste manuale-manuscrise, îmbogăţite cu adnotările şi schiţele meşterilor care,

[1] Într-un contract semnat în 1816 de zugravii Ioan şi Ghiorghi, comanditarul (biv-vel clucerul Dimitrachie) se obliga să adauge de fiece masă « cîte o litră de vin de om şi cîte un pahar de rachiu pentru osteneala stării în picioare » (N. Iorga, *Scrisori şi zapise de meşteri romîni*, Buc., 1926, p. 64).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în afara modelelor tradiţionale, intercalau de multe ori planşe cu gravuri de epocă [1].

Constituind « gramatica meşteşugului zugrăvirii bisericii » [2] ori « învăţătura grăitoare pentru meşteşugul zogrăfii, adecă a naturalului la măsurile omului », aceste colecţii de reţete, traduse în romîneşte din « ellino-grecească limbă » [3], circulau din generaţie în generaţie şi erau completate uneori cu îndemnuri versificate [4], sau chiar cu blesteme [5] hărăzite celor înzestraţi cu « darul » zugrăvirii.

Cu pretenţia că « de nimic fiind ea lipsită dintre cele ce sînt trebuincioase în meşteşug [6] », cartea se copia de mînă, filă cu filă « nevoindu-mă zi cu noapte » — cum mărturiseşte unul din tălmăcitorii caligrafi, care are precauţia de a preveni « cu smerenie pre ai ei cititori, atît pe zografi cît şi alte obraze... că de va găsi şi după mine niscaiva grăşeli, să mă ierte ... »[7]. Manualele însumau « acele poruncite de a dascălilor vechi zografi [8] »; într-adevăr, erminiile explicau cu de-amănuntul nu numai cum se execută « ipsosirea [9] » şi « vernichirea », icoanelor, dar şi cum « se deschid ochii şi sprincenele », sau cum se pregătesc pînzele ce urmau a fi pictate, ceea ce presupunea practicarea picturii pe panouri portabile [10].

Adept empiric al unei estetici care ignora canonul secolului de aur al clasicismului elin, exagerînd în sensul « înnobilării » proporţiilor corpului uman, Gheorghie, dascălul de la Hurezi, în capitolul « Invăţătura de a însemna trupul omului natural », dădea îndrumări precise: « Fă capul ca un ou, însă ia seama bine... fă mai întîi un rotocol în chipul oului şi măsură cu perghelul nouă rotocoale unul lîngă altul şi aceasta este înălţimea potrivită » [11].

Dar toată pictura practicată în acest final de epocă feudală dovedeşte că se renunţase la canoanele tradiţionale şi că se studia corpul după modele vii. Un exemplu în acest sens l-ar putea constitui culegerea de schiţe provenind de la şcoala de zugravi ce se presupune că ar fi funcţionat pînă la finele secolului al XIX-lea la schitul Bunea, din plaiul Vîlcanei[12], operă a trei sau patru generaţii de zugravi [13]: Mihai, mort în 1770; dascălul de zugravi Radu sin

[1] În culegerea de modele intitulată *Cartea zugravului Avram din Tîrgovişte* au fost incluse şi gravuri laice; una, reprezentînd pe împărăteasa « Jozefina » (Joséphine Bonaparte) e semnalată de H. Benedicti (B.A. R.P.R., mss. nr. 4602, f. 26, 50, 84).

[2] Al. Tzigara-Samurcaş, Gh. Balş şi N. Ghika, *Biserica din Filipeştii-de-Pădure*, Buc., 1908, p. 36.

[3] V. Grecu, *Versiunile romîneşti ale Erminiilor de pictură bizantină*, Cernăuţi, 1924, p. 43.

[4] « *Luaţi aminte bine prostul ochiu trezvirii. Ca spor bun să aveţi în lucrul plasturghisirii* ». (C. Săndulescu-Verna, *Manuale de iconografie ale vechilor zugravi*, în *Îngerul*, 1937, aprilie, p. 177).

[5] Zugravul Iordachi sin Mihai afurisea pe acel care i-ar fura erminia să-i iasă « sufletul furiş den oase »; manualul fusese folosit în 1859 şi de G. Tattarescu, care a lăsat pe o filă cîteva desene (B.A. R.P.R., mss. 1801; V. Grecu, *op. cit.*, p. 43).

[6] C. Săndulescu Verna, *art. cit.*, p. 188.

[7] V. Grecu, *op. cit.*, p. 33.

[8] Costin Petrescu, *art. cit.*, p. 15.

[9] Preparaţia de mastic ce urma să primească uleiul.

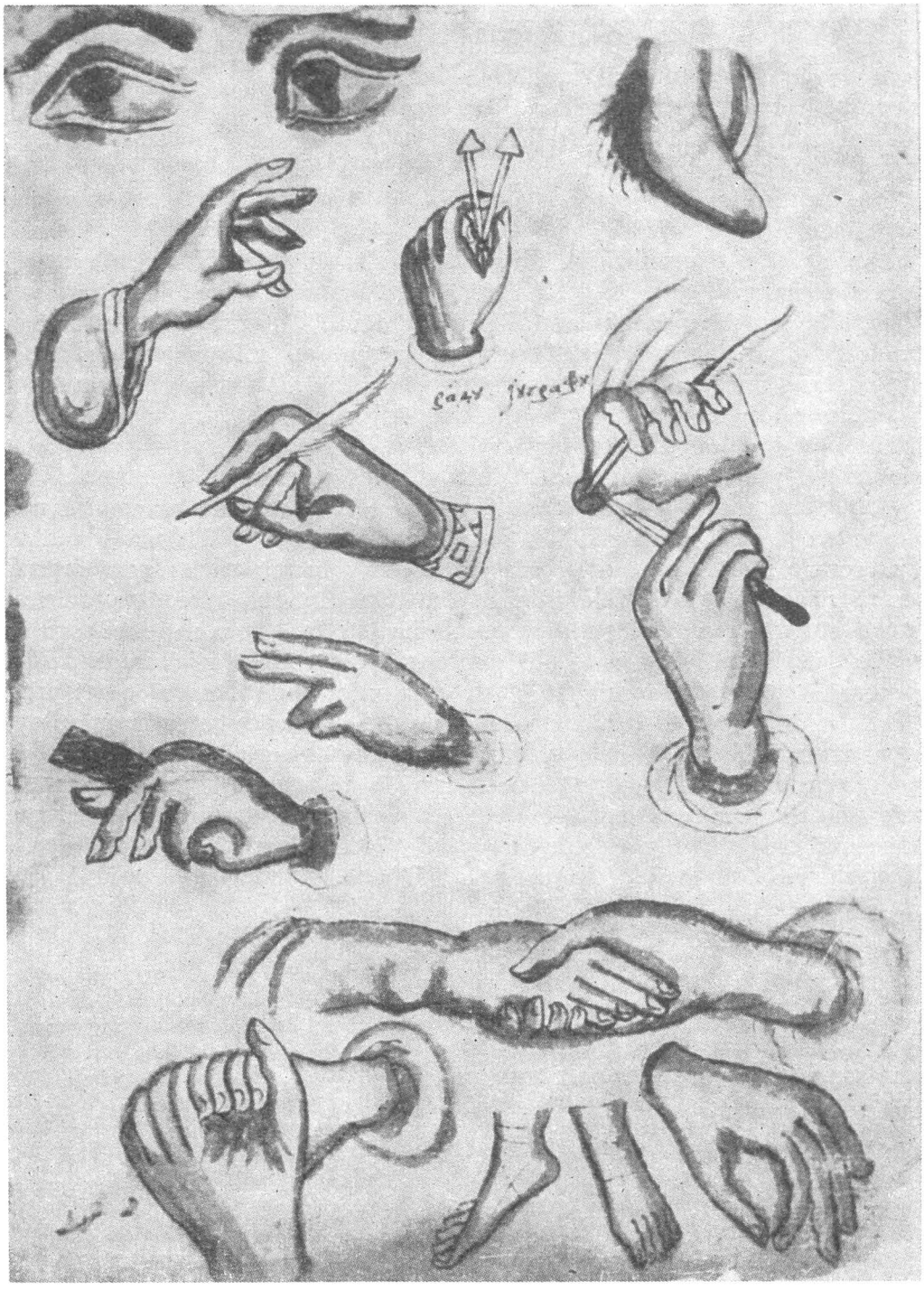
[10] Acad. Gh. Oprescu şi colab., *Crearea şcoalelor de arte frumoase din ţările romîne*, în *Buletinul ştiinţific, secţia de ştiinţa limbii, literatură şi artă*, T. I., 1951, p. 1. Totodată era vorba şi de pregătirea pînzelor ce urmau a fi aplicate pe panourile de lemn ale icoanelor.

[11] Ghenadie al Rîmnicului, *op. cit.*, p. 232 şi 236.

[12] V. Brătulescu, *Comunicări*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*.

[13] Acest caiet a fost găsit la Bunea cu ocazia « revizuirii » schitului de către maiorul D. Pappazoglu; din « Muzeul » acestuia a trecut în « Muzeul » M. Kogălniceanu (N. Iorga, *Le carnet d'un peintre roumain aux XVII-e et XVIII-e siècles*, în *Courrier francoroumain*, 1921, oct. 1).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Zugravul Radu sin Mihai, Studii de atelier (1798). *Colecţia Bibliotecii Academiei R.P.R., Secţia manusscrise.* (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mihai; un elev al acestuia, Ioniţă, şi în fine zugravul Avram (« Avramie de la Tîrgovişte ») [1], care a preluat şi dus mai departe seria desenelor pînă prin anul 1862.

Importanţa acestei culegeri constă şi în faptul că autorii nu s-au mărginit să ia de-a gata modelele, ci deplasîndu-se şi cercetînd unele monumente de artă din Ţara Romînească, au ales icoanele ce li se păreau reprezentative, alcătuind un fel de antologie din care se poate vedea nu numai discernămîntul ce a prezidat la selecţie, dar şi cîteva puncte ale itinerarului parcurs de aceşti « meşteri rătăcitori »: Argeş, Cozia ş.a.

Exceptînd variatele scene liturgice, în această colecţie de modele au fost consemnate şi aspecte din realitatea înconjurătoare, anumite elemente de observaţie directă, cum este de pildă acea « vînătoriţă valahă » cu pieptenătura şi elementele de port specifice veacului (şalvari, arc de vînătoare, tolbă de săgeţi [2]); sau pagina semnată « Radu zugravul » în care acesta şi-a exersat condeiul, făcînd, cu aplicaţie, o serie de crochiuri: mîinile unui alt meşter probabil, ascuţindu-şi pana, întingînd-o sau mînuind compasul şi, pe aceeaşi filă, unele studii de mîini şi de picioare executate cu stîngăcie, într-un fel ce aminteşte maniera de lucru practicată dacă nu într-o şcoală de artă, cel puţin (cum spunea Kogălniceanu), într-o mică « scólă de desen » [3].

În afara măruntelor ateliere locale — particulare sau anexe ale numeroaselor schituri şi mănăstiri din Ţara Romînească şi Moldova — mai erau cîteva centre mai importante, care aveau un caracter oficial prin faptul că fuseseră deschise pe lîngă episcopii, cu încuviinţarea directă a ocîrmuirii şi puse sub auspiciile autorităţilor eclesiastice care subvenţionau şcolile şi supravegheau bunul lor mers. Mitropolitul Ungro-Vlahiei fusese de altfel împuternicit încă din anul 1670 de Antonie vodă Ruset ca « ispravnic şi purtător de grijă » al tuturor acestor unităţi; şi conducerea învăţămîntului va aparţine pînă în 1821 înalţilor efori şi epitropi bisericeşti [4].

Eparhiile aveau o tot mai mare nevoie de zugravi şi iconari. Emulaţia dintre ctitorii domneşti, ctitorii boiereşti şi ctitorii mitropoliţi - competiţie la care mai tîrziu vor participa tîrgoveţii şi chiar ţăranii înstăriţi — a dus la înmulţirea comenzilor de fresce şi icoane. Numai episcopia Buzăului

[1] Olga Greceanu, *Le livre du « zugrav » Abraham*, în *Arcades*, 1947, aprilie, p. 28.

[2] Litografiat de G. Wonneberg, desenul a fost publicat împreună cu alte şapte în *Revista pentru istorie, filologie şi arheologie* din 1883, pl. VIII; reprodus de G. Călinescu în *Istoria literaturii romîne de la origine pînă în prezent*, Buc., 1941, p. 69 şi de Olga Greceanu, *art. cit.*

[3] M. Kogălniceanu, *Colecţiuni de modeluri cu pictură religioasă de dascălul Radu Zugravul*, în *Revista pentru istorie, filologie şi arheologie*, 1883, p. 133. Desenele fac parte din colecţia B.A.R.P.R., Secţ. msse, nr. 5307.

[4] G. M. Ionescu, *Istoria mitropoliei Ungro-Vlahiei*, II, Buc., 1914, p. 90. Se întîmpla uneori ca ierarhul să aibă o aleasă competenţă artistică, fiind înzestrat — ca episcopul Anastasie al Romanului (1572—1578) fondator al unei şcoli de iconari şi el însuşi iconar, sau ca «vestitul caligraf» Luca, ajuns mitropolit al Ungro-Vlahiei (1605—1629), ori ca Antim Ivireanu, cel cu rare talente (« . . . era egli dotato di si rari talenti, che sapeva mirabilmente imitare qualsiasia sorte di manufatture, spezialmente in genera d'intagli, disegni e ricami » — Antoniomaria del Chiaro, Fiorentino, *Storia della moderne rivoluzione della Valachia*, Venezia, 1718, p. 202). Ca şi omologul său din Moldova, Anastasie Crîmca — organizatorul şcolilor de miniaturişti şi caligrafi de la Voroneţ, Suceava şi de la ctitoria sa Dragomirna — Antim Ivireanu a făcut numeroase miniaturi; un manuscris din 1709, închinat lui Brîncoveanu, conţine nu mai puţin de 513 portrete: « chipurile şi obrazele tuturor strămoşilor » — cum spunea artistul eclesiast. (Ştefan Berechet, *Încă un manuscris al lui Antim Ivireanu*, în *Neamul romînesc literar*, 1910, aprilie 4, p. 216 şi *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice*, 1928, p. 125).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

număra la un moment dat 22 de metohuri, iar a Rîmnicului alte 43 de edificii [1] ce trebuiau dacă nu zugrăvite, cel puţin restaurate. Astfel că înmulţirea atelierelor monastice şi bisericeşti era consecinţa acestor sporite cerinţe.

Pe de altă parte, atelierele laicilor erau şi ele solicitate; cei ce îşi însuşiseră meşteşugul, ca şi cei care aspirau la acesta, veneau să se alăture meşterilor patroni, fapt ce a determinat creşterea numărului « zugravilor de subţire », dar şi posibilitatea unei mai bune selectări a breslaşilor.

Concomitent activau însă boiangii [2] şi năcaşii (supranumiţi zugravii « groşi » [3]), care încălcau uneori domeniul zugravilor « de subţire ». Spre a le delimita îndatoririle, Alexandru Ipsilanti a dat în 1776 cunoscuta anaforà prin care dispunea organizarea celor ce aveau în orice chip de a face cu vopseaua, într-o tagmă de sine stătătoare — din care lipseau însă « xilografii, săpători de icóne pentru cărţile bisericeşti », şi gravorii în metal: « săpători de peceţi », încorporaţi în breasla de îndelungă tradiţie a tipografilor [4].

Statutul legal al zugravilor din anul 1776 era şi un mod de a stăvili afluxul meşterilor improvizaţi, a celor ce tindeau să se sustragă îndatoririlor fiscale şi celor clericale care erau controlate de către organele tutelare cu o tot mai mare nepăsare.

O urmare a anaforalei lui Ipsilanti a fost de bună seamă încuviinţarea dată în 1778 şcolii de zugravi a mitropoliei Ungro-Vlahiei deschisă la Căldăruşani. Aceasta va avea un caracter oficial şi va fi pusă sub conducerea meşterului Ivan Rusu, venit cu armatele lui Potemkin şi rămas după 1769 definitiv în ţară [5]. Primul mentor al şcolii de zugravi de la Căldăruşani va cădea însă sub dărîmături în cutremurul de la 1802 în timp ce picta cupola bisericii din Unguriu [6].

Zugravului Ivan îi va succeda Matei Polcovnicul, care va fi şi dascălul lui Nicolae Teodorescu, pitarul; acesta nu va uita stăruinţele puse de Matei Polcovnicul în legătură cu studiul portretului [7].

Pe vremea lui Mihai Suţu, « la leatul 1785 », va lua fiinţă o altă asemenea şcoală oficială la Rîmnicul-Vîlcea. Fiind încunoştiinţat de episcopul Filaret că eparhia lui are nevoie în mod permanent de un dascăl pentru a forma cadre de zugravi, domnul acordă lui Ion Zugravul dreptul de a preda elementele învăţămîntului artistic. Mai mult încă, titularul şcolii alipite de episcopie capătă de la stăpînire şi scutirea de biruri (« dijmărit, vinărici, drept de bucate ») pentru ca să poată mai cu « tragere de inimă de a învăţa copiii la meşteşugul său ». Aceasta se întîmpla la 30 mai 1785 [8].

Un alt pitac domnesc, iscălit de astă dată de Alexandru vodă Moruzi la 3 iunie 1793, întăreşte « această milă », prelungind dascălului Ion — aflat de aproape opt ani, neîntrerupt, în fruntea aşezămîntului de la Rîmnic — privilegiul de a exercita mai departe meseria şi de a « învăţa copiii. . . netulburat de grija dăjdiilor ». Vroind să-i fie respectată voinţa, domnul ordonă

[1] B. Iorgulescu, *art. cit.*, p. 224; I. Donat, *Fundaţiile religioase ale Olteniei*, Craiova, 1937.

[2] Ion Grigore Dimitrie Ghika a semnat în 1824 hrisovul prin care organiza pe boiangiii din Bucureşti într-un corp aparte. (Mihai Popescu, *Contribuţii la istoria breslei boiangiilor din Bucureşti*, în *Bucureştii vechi*, 1930—1934, p. 107).

[3] Zugravii de case, firme, acoperişuri etc.

[4] V. A. Urechia, *Istoria Romînilor*, III, Buc., 1892, p. 599.

[5] C. I. Stăncescu, *Ce este frumuseţea*, Buc., <f.a.>, p. 50—51.

[6] B. Iorgulescu, *art. cit.*, p. 23.

[7] Jacques Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 12.

[8] V. A. Urechia, *op. cit.*, V, Buc., 1893, p. 415, 416.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« boierilor, ispravnici ai judeţului, dijmari şi vinăricei. . . întocmai să urmaţi, că aşa este porunca Domniei mele » [1].

O cerere similară primeşte Alexandru Moruzi şi de la Vlădica Dositei Filitti. Episcopul Rîmnicului îl ruga să scutească de biruri pe un ucenic al dascălului Ion, anume pe Mincu zugravul din Gărdeşti [2], care lucrînd pentru episcopiile Argeşului, Buzăului şi pentru Mitropolie « cu meşteşugul zugrăvelei sale foarte cu bună plăcere a învăţat pe copii meşteşugul » [3].

Dascălii de la şcolile din Rîmnic, Gărdeşti, ca şi cei de la alte asemenea aşezăminte, se bucurau de acest privilegiu, care constituia o modalitate, indirectă şi comodă, de încurajare a dascălilor, la care veneau să se adauge simbriile efectiv plătite de către episcopie [4].

Protipendada începuse însă să preţuiască din ce în ce mai mult pictura laică. Înavuţiţii doreau să-şi împodobească odăile nu numai cu icoane — care pînă atunci erau aproape singurul gen de tablouri de interior [5] — dar şi cu pictură de şevalet, în special cu portrete. Portretele de familie vor constitui începutul unei noi faze în evoluţia artei noastre plastice. Pictura începea să-şi cucerească autonomia, fapt ce va primi ulterior consfinţirea oficială.

Într-adevăr, la 28 noiembrie 1786 Nicolae Mavrogheni (extravagantul principe fanariot care se plimba prin Bucureşti într-o butcă trasă de cerbi), vrînd să pună şi meşteşugul zugrăvicesc « în orînduială », acordă o « domnească carte la mînă » lui Ioniţă, proclamîndu-l staroste peste breasla zugravilor şi învestindu-l cu titlul de « năcaşbaşa », cu drept de judecată asupra ucenicilor şi calfelor — aşadar asupra acelor ce s-ar abate de la disciplina de breaslă [6].

[1] V. A. Ureche, *op. cit.*, V, Buc., 1893, p. 415, 416.

[2] Numele acestui meşter reapare, alături de al zugravilor Constantin şi Costache, în contractul pentru zugrăvirea bisericii sf. Dimitrie din Buzău (Gh. Potra, *Documente privitoare la istoria oraşului Bucureşti*, Buc., 1960, p. 158); de asemenea pe numeroase icoane ce se găsesc la Valea Danului, Căldăruşani, sf. Ilie-Rahova; pe una dintre ele, însemnarea: « *Ucenicul dascălului Ioan zograful Mincul ticălosul la leat* 1796 », denotă un sentiment de recunoştinţă din partea dascălului de la Gărdeşti (V. Brătulescu, *Zugravii din Bucureşti*, în *Glasul Bisericii*, 1958, octombrie, p. 960, 961). Mincu era de asemenea cunoscut la mănăstirea Glavacioc unde se afla în 1846 (Ilie Diaconescu, *Icoane vechi, manuscrise şi pietre de morminte la mănăstirea Glavacioc*, în *Glasul Bisericii*, 1961, iulie—august, p. 661).

[3] V. A. Urechia, *Istoria şcoalelor*, IV, Buc., 1892, p. 120, 121.

[4] Episcopia Rîmnicului, de exemplu, cheltuia 1400 lei cu plata dascălilor, după cum rezultă din « iratul cutiei şcoalelor pe leat 1797 ghenar » (Ioan Donat, *Cîteva şcoli de sat în Oltenia înainte de 1800*, în *Arhivele Olteniei*, 1931, iulie—decembrie, p. 319). La Bucureşti, la şcoala « slovonească şi rumînească » la sf. Gheorghe Vechi, funcţiona prin 1749 ca dascăl « şcolaş » vestitul artist caligraf Popa Flor, miniaturist de talent, care lucra în peniţă, acuarelă şi laviu şi care, printre altele, copiase cele 530 miniaturi ale lui Antim Ivireanu pe un sul lung de peste 11 m; pentru « o cuviincioasă bună rînduială » şi ca să i se uşureze grija « turburătoare şi zăticnitoare a lucrului », i se fixase un salariu lunar de 10 taleri (Gabriel Strempel, *Copişti de manuscrise romîneşti pînă la* 1800, Buc., 1959, p. IX; G. Nedioglu, *Cea mai veche şcoală de învăţătură*, Buc., 1913, p. 11; I. Barnea, *Un miniaturist romîn în secolul XVIII, Popa Flor*, Buc., 1949; E. Lăzărescu, *Cîteva date cu privire la ilustraţiile manuscriselor romîneşti în sec. al XVIII-lea — ruperea tradiţiei*, în *SCIA*, 1956, nr. 3—4, p. 78, 85).

[5] Sînt însă şi excepţii: în 1575, la Bucureşti, în reşedinţa lui Alexandru al II-lea se putea vedea « aninat de peretele iatacului domnesc portretul lui Ştefan cel Mare cu coroană şi toiag în mînă » (*Arhiva istorică a Romîniei*, II, 1865, p. 8). Del Chiaro în schimb nu găsise prin casele vizitate « decît doar vreo icoană încadrată şi atîrnată într-un loc înalt ». În 1855 însă, un austriac va afla casele din Bucureşti « încărcate cu străluciri orientale şi eleganţă occidentală. . . împodobite cu oglinzi aurite, cu statui de bronz şi chiar tablouri rare ». (Del Chiaro, *op. cit.*, p. 21; Mihai Popescu, *Descrierea oraşului Bucureşti, făcută de căpitanul austriac Ştefan Dietrich în anul 1855*, în *Bucureştii Vechi*, 1935, p. 90).

[6] V. A. Urechia, *op. cit.*, I, p. 75—76; H. Blazian, *art. cit.*, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Anul următor, la 1 februarie, Mavrogheni va fi sesizat însă de protestul zugravilor « de chipuri şi icoane », care « vin cu jalbă » arătînd că au fost categorisiţi şi puşi în aceeaşi « longe [1] » cu năcaşii, deşi « meşteşugul lor este deosebit şi nu pot fi toţi la o rînduială ». Nemulţumiţi şi de faptul că au căzut sub jurisdicţia lui Ioniţă, ei obţin ca acesta să rămînă năcaş-başa numai peste zugravii de binale [2], iar pictorii propriu-zişi, reuniţi solemn în faţa domnului, îl aleg « arhizograv » pe Iordache (Giorgio) Venier. Întărit de domnitor, lui Venier (ca şi predecesorului Ioniţă) i se va da libertatea — « volnicia » — să supravegheze şi să dirijeze învăţămîntul artistic bucureştean, de vreme ce — în vederea ridicării nivelului profesional al celor mai puţin înzestraţi — el avea latitudinea să repartizeze pe « cei mai proşti ucenici. . . spre a lor chiverniseală [3] » să lucreze alături de cei mai buni meşteri [4]. Hrisovul mai consemna — întîia oară într-un act oficial romînesc — utilitatea pe care o prezintă breasla pentru societate, recunoscînd, printre « alte meşteşuguri trebuincioase obştei. . . şi unul al meşterilor zugravi » [5].

La începutul secolului al XIX-lea, datorită dezvoltării social-istorice a Moldovei şi Ţării Romîneşti, se creează tot mai mult premisele dezvoltării unei arte profane, tributară totodată curentelor postrenascentiste. Moda, ca şi gustul, se transformă, iar pictura îşi pierde treptat caracterul prevalent religios. Diferenţierea între zugravii zişi « groşi » şi cei de « subţire » — nuanţă care nu fusese bine delimitată pe vremea lui Ipsilanti — devenise evidentă 11 ani mai tîrziu. Însăşi clientela eclesiastică, adaptîndu-se cerinţelor vremii, pretindea — în locul figurilor ascetice, descărnate şi străvezii — chipuri cu o carnaţie fragedă şi trandafirie pictate cu uleiuri sclipitoare. Pentru aceasta, modelele puteau fi eventual extrase din *Bilder Bibel*, *Heilige Schrift* sau alte diverse albume cu gravuri ce se găseau nu numai în bibliotecile monahale, dar şi pe poliţele din atelierele zugravilor [6].

Laicizarea gustului şi încercarea de a se descătuşa din rigorile canoanelor tradiţionale va atrage, bineînţeles, mînia unor cercuri conservatoare, reprezentate bunăoară de arhimandritul Macarie, care, speriat de stridenţa şi forma hibridă prin care se încerca transplantarea artei apusene, protesta în anul 1805 împotriva celor ce vor să facă această « urîtă şi neprimită corcire papistăşească şi ereticească [7] ». Mai tîrziu Mitropolitul Calinic va cere interzicerea « icoanelor prin care se aduce necinste adevăratelor chipuri. . . recunoscute de biserica noastră şi pricinuieşte zminteală poporului, împuţinînd evlavia » [8].

De altfel, influenţa apuseană — « occidentalizarea » — venită prin intermediul călătorilor romîni, a imigranţilor străini « cu residări timporale »,

[1] Adunare a meşterilor, care se ţinea într-o cameră denumită *longe*, deformare a cuvîntului italienesc *loggia* (C. C. Giurescu, *op. cit.*, III, 2, Buc., 1946, p. 586).

[2] H. Blazian, *art. cit.*, p. 48, care transcrie actul din 1 februarie 1787. Mai tîrziu « toţi zugravii de case şi insemnii şi decoratorii. . . formînd corporaţiune » vor sta sub directa supraveghere a Comitetului de Belle-Arte ; iar « pentru îmbunătăţirea acestor meseriaşi » Comitetul intenţiona să ţină cursuri serale de desen, dotate cu « mici recompense » (*Regulamentul Scòlelor Naţionale de Belle-Arte* din 23 octombrie 1864, art. 19).

[3] Uneori singuri se caracterizau, aşa cum, cu sfială şi umilitate o face ucenicul Gavril, care scria în pisania schitului Găvanele că acesta a fost « zugrăvit de mine, cel mai mic şi mai prost dintre zugravi » (B. Iorgulescu, *art. cit.*, p. 222).

[4] V. A. Urechia, *op. cit.*, I, p. 75.

[5] Idem, *Istoria Romînilor*, III, Buc., 1892, p. 601.

[6] C. Săndulescu-Verna, *Zugravii din Buzău*, 1937, p. 4.

[7] Idem, *Manuale de iconografie ale vechilor zugravi*, în *Îngerul*, 1937, aprilie—mai, p. 180.

[8] Costin Petrescu, *art. cit.*, p. 19; Gh. Racoveanu, *Gravura în lemn la mănăstirea Neamţul*, Buc., 1940, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dar şi prin mijlocirea conducătorilor armatelor ruse în trecere prin Principate, avea şi alte aspecte. Burghezimea care se ridica din ce în ce mai « înstărită », adopta cu entuziasm multe bune deprinderi care îi satisfăceau vanitatea. Repercusiunile pe tărîm cultural erau fireşti. De pildă faptul de a avea o « vivliotecă ». Tonul fusese odinioară dat de către domnii şi boierii cărturari ale căror biblioteci erau atît de vaste — ca cea a Mavrocordaţilor — încît se cereau uneori priveghiate de un « ipistas al cărţilor ». Stolnicul Constantin Cantacuzino îşi donase cărţile Academiei Domneşti de la Sf. Sava; iar Grigore Alexandru Ghica, prin 1774—1777, trimisese emisari în Germania, Franţa şi Italia, spre a-i aduce la Iaşi « tot ce va crede de cuviinţă a contribui la propăşirea ştiinţelor, literelor şi artelor » [1].

Celelalte trepte ale ierarhiei sociale vor încerca să urmeze exemplul de sus. Încă din timpul lui Brîncoveanu se puteau găsi ziare, almanahuri străine; în anul 1778 « gazeturile » sau « mercuriile pre limbă franţozească, nemţească sau italienească » [2] circulau curent, fiind procurate de librarii care primeau « Le Sauveur de Grèce », « Le Temps », « Allgemeine Zeitung » şi alte periodice [3].

Pe lîngă limba elină, începea să fie vorbită şi franceza; după cum pictura în ulei tindea să înlocuiască treptat fresca. Decorul oriental era pe cale de a fi schimbat. Dar aceasta era mai mult o spoială: cărţile cumpărate foloseau mai degrabă drept ornament şi se întîmpla ca zugravii să fie chemaţi să picteze pereţii cu un decor de bibliotecă imaginară, în « trompe l'œil » [4].

După perioada dominaţiei otomane, elementele progresiste din principate se căzneau acum să se desprindă, cum spunea Gheorghe Lazăr, « din ghiarele feciorilor de şopîrlă » [5] şi se aflau într-o fază premergătoare fundării instituţiilor culturale moderne. Biruinţele ruseşti — consfinţite prin tratatele de pace de la Küciük-Kainardgi (1774) şi Adrianopole (1829) — vor aduce începutul slăbirii jugului turcesc şi crearea unui climat social-economic prielnic consolidării şi ascensiunii burgheze.

Ca şi în celelalte domenii ale vieţii sociale, şi în sectorul cultural se vor deschide noi perspective. Învăţămîntul particular practicat de profesorii « de casă » străini va lua un mai mare avînt. Preceptorii vor vehicula nu numai ideile politice ce-i însufleţeau, dar şi curentele artistice la modă; aceasta atît la Iaşi şi Bucureşti, cît şi în oraşe ca Tîrgovişte, Buzău, Craiova, Roman, Focşani, Bîrlad etc. unde aceşti institutori, în afara lecţiilor particulare, vor deschide « institute », « pancioane » sau « coleghii » [6]. Precedaţi de dascălii

[1] C. C. Giurescu, *op. cit.*, III, 2, Buc., 1946, p. 948.

[2] N. Iorga, *Studii şi documente*, VIII, p. 35.

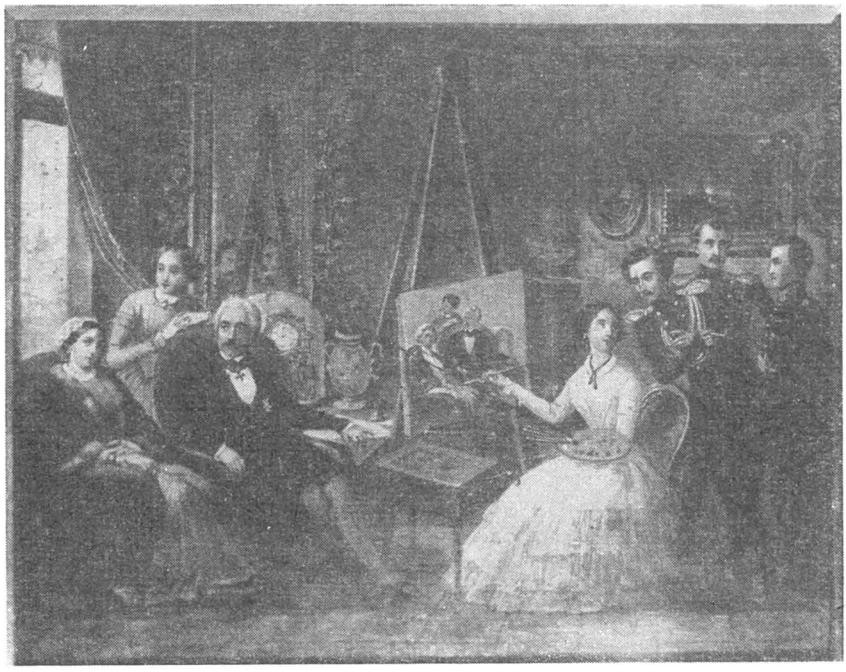
[3] *Ibidem.*

[4] « Bibliomania era atît de întinsă încît mulţi din cei aprinşi de această patimă, nevoind să sacrifice bani şi timp, chemau cîte un *pictor meşter* ce le zugrăvea prin saloane şi prin camerele de studiu cîte o biblioteca de minune, în care se găsea tot ce ne-a lăsat mai sublim gîndirea omenească, de la Creaţiune pînă în timpul lui Caragea. Judecînd între oamenii care au biblioteci şi nu le citesc şi între cei care le au numai zugrăvite, eu cred mai cu minte pe cei din urmă » (N. Filimon, *Opere*, I, Buc., 1957, p. 122, 123).

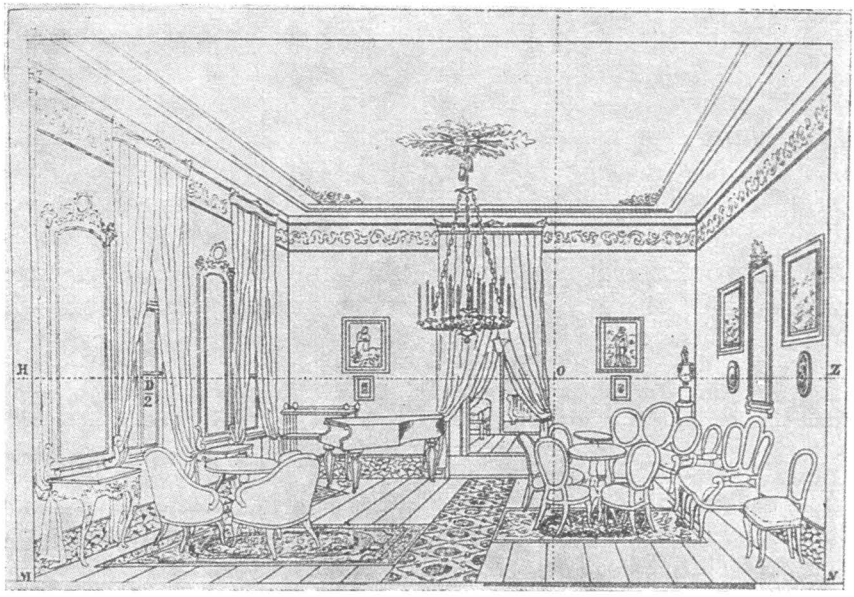
[5] Mihai Popescu, *Colegiul Naţional sf. Sava, cea mai veche şcoală romînească*, Buc., 1944, p. 71.

[6] În aceste şcoli — afară de « danţ, cusătură şi împunsătură, pian şi harfă » — se preda şi « zugrăvia ». Kogălniceanu a învăţat « germana şi începuturile zugrăviei » la Miroslava, cu profesorul vienez Hönig; iar « Aşezămîntul de demoazele » al soţiei miniaturistului H. Mondonville — întărită de « o diplomă a Universităţii franţozeşti » — era înzestrat, în afară de « mai multe clavire », cu « instrumente de zugrăveală de tot felul » (*Albina Romînească*, 1831, p. 24; *Curierul Romînesc*, 1833, iulie 9).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Anonim, Salonul unei pictorițe. *Ulei pe carton*, *28×35*. Colecția I. G. Stratilescu (Foto N. Ionescu).



Ștefan Emilian, Salonul casei mele. (*Desen, litografiat de A. Roșculescu, apărut în* Curs practic de perspectivă liniară aprobat de Academia Artelor Frumoase din Viena, pentru uzul studenților de la Facultatea științele exacte pentru tehnici și pictori, *Iași, 1886, p. 35*). (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aduşi pentru beizadele [1] şi pentru odraslele boiereşti, pedagogii imigranţi erau fie refugiaţi politici (regalişti, bonapartişti, carbonari ş.a.) goniţi de vitregiile politice, fie, în cea mai mare parte, călători colindînd ţara, sau în tranzit spre Rusia — atraşi de pitoresc, de posibilităţi de cîştig şi de găsirea unui mai bun debuşeu al lucrărilor lor. Clientela burgheză, puţin pretenţioasă în materie artistică, privea cu simpatie pe aceşti pictori, fiind înclinată să admire cu exagerare pînzele în care se regăsea flatată şi împodobită cu atributele rangului. Comanditarii plăteau pe aceşti « furnizori de imagini », oferindu-le nu numai bani, dar conăcindu-i în schimbul lecţiilor de limbi străine, de pictură sau alte « arte de agrement [2] » pe care improvizaţii « meşteri portretari » le practicau.

De formaţiune academistă, aceşti precursori ai viitorilor fotografi [3] executau copii cît mai aproape de natură, pe care le retuşau, idealizîndu-le, ca să fie pe placul clientelei care de bunăseamă confunda arta, cu meşteşugul executanţilor. Concomitent cu satisfacerea vanitoaselor exigenţe, pictorii primeau în ateliere şi ucenici romîni, mai puţin pentru a-i învăţa, cît pentru a se sluji de munca celor ce se căzneau să afle tainele unei meserii pe care, precauţi, se fereau să le-o dezvăluie.

Astfel, prin faţa pictorilor de pripas aveau să se perinde o serie de discipoli dornici să se iniţieze în tehnica şcolilor de pictură contemporană, contopite însă la noi într-un sarbăd academism specific acestor cosmopoliţi. Pictorii călători ar fi putut fi totuşi exponenţii reprezentativi ai şcolilor germane (Mihail Toepler, J.-A. Schöfft, G. Schiller, August Strixner, Josif B. Adler de Adelberg, Carol Wallenstein, Anton Chladek), ai şcolii italiene (Nicolò Livaditti, Giovanni Schiavoni, Carlo Viale) şi chiar ai unui anumit stil francez, dacă înregistrăm prezenţa de aproape un sfert de veac a lui Henri de Mondonville [4] « profesor şi zugrav de miniaturi » care se lăuda că pentru « un galben poate să mulţumească pe oricine făcîndu-i portretul [5] ». Este de menţionat că un elev al acestuia, Vasile Mateescu, va fi recomandat personal meşterului Nicolae Polcovnicul pentru continuarea studiilor. Ca dascăl însă, cel care avusese o şcoală de zugravi la Leordeni [6] şi pictase, împreună cu ucenicii lui, printre altele şi Mitropolia, avea să dezamăgească pe Mateescu, folosit în primul rînd ca « argat, fecior, sofragiu, rîndaş de bucătărie » şi, numai după terminarea acestor îndeletniciri, fiind pus « să piseze la văpsele ». În ciuda umilitorului regim, ucenicul a rezistat aproape patru luni, primind în

[1] Aceşti profesori particulari veneau din cele mai variate ţări: fiii lui Ipsilanti aveau de pildă un preceptor iezuit spaniol, Emanuil d'Arriete y Berio (P. RĂŞCANU, *Istoric al învăţămîntului în ţară şi străinătate*, Buc., 1907, p. 12).

[2] N. IORGA, *Contribuţii la istoria învăţămîntului în ţară şi străinătate*, Buc., 1907, p. 12.

[3] Anticipînd pe Szathmary şi Trenk, văzînd ce fel de « marfă » are trecere, unii pictori practicau, paralel, şi arta lui Daguerre: Stavski, de exemplu, îşi făcea reclama că execută « după ultima invenţie portrete colorate, dagherotip » (*Bukureste Deutsche Zeitung*, 1845, iulie 19, 20), Iar Panaiteanu-Bardasare în 1861 era numit « pictore fotografu » (*Ateneul Romîn*, 1861, iulie, p. 140); după înapoierea sa din Germania, el deschide în palatul Rosnovanu — ornamentat cu picturi murale de Stavski şi Balomir — un adevărat atelier fotografic « pentru facerea de portrete de care am avut ocazia de a admira minunate exemple » (« *Gazeta de Moldavia* », 1856, octombrie 9), ceea ce confirmă mentalitatea confuză a clientelei burgheze care cerea pictorului ca efigia să fie decalcată după natură, mentalitate care va stărui şi mai tîrziu, cînd unui Sava Henţia, G. D. Mirea ş.a. li se comandau portrete după fotografii.

[4] N. IORGA, *Istoria Bucureştilor*, Buc., 1939, p. 261.

[5] *Curierul Romînesc*, 1831, februarie 26.

[6] *Scurt tratat de istoria artelor*, II, Buc., 1958, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

schimbul prestării serviciilor domestice, mensual, o leafă de un galben şi « nutriment » [1]. Pretenţios şi încrezut, Nicolae Polcovnicul — după cum el însuşi spune — alegea numai « pre cei mai cu ştiinţă zugravi » fiindcă vroia ca lucrul pe care-l va face să fie « aşa de laudă, încît să rămîie nemuritor

J.-A. Schöfft, Autoportret în atelier *(Mănăstirea Radu Vodă, 1836). Laviu cu accente de cretă, 20,5×15,5. Colecţia Bibliotecii Academiei R.P.R., Cabinetul de stampe* (Foto N. Ionescu).

numele mieu » [2]. El se lipsea de ucenici mediocri şi neexperimentaţi de felul lui Mateescu, care va avea parte de un tratament similar şi din partea lui Josif-August Schöfft, în scurta-i trecere prin Ţara Romînească [3], ceea ce-l va determina pe ucenic să se lase de meserie [4], neuitînd însă, spre sfîrşitul

[1] Vasile Mateescu, *Biographie, scriere practicată de el însuşi*, Buc., 1876, p. 113—114.

[2] V. Brătulescu, *Catedrala patriarhală din Bucureşti*, în *Mitropolia Banatului*, 1960, iulie, p. 151.

[3] În cursul anului 1836, după cum rezultă din anunţurile publicate în *Curierul Romînesc*, 1836, mai 8 şi august 3.

[4] Mateescu a devenit « deputat de mahala şi notabil de suburbie ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vieţii — în amintirea suferinţelor îndurate — să testeze Societăţii Academice 6000 de franci, pentru a subvenţiona «învăţătura tinerimii studioase» [1].

O consecinţă a noilor preferinţe ale societăţii va fi decăderea treptată a tagmei zugravilor; într-unele regiuni ale ţării ei vor ajunge — probabil din considerente fiscale — să fie înglobaţi în breasla cojocarilor (« un fel de artişti în felul lor » — cum spunea cel ce relatează paradoxala contopire [2]), sau în breasla « potcapierilor », «braşovenilor» [3] ori a « argintarilor » [4], sau va face să găsim pe un anume Alexandru sin zugrav, în funcţia de staroste de saidăcari»[5] (adică mai mare peste cei ce făureau arcuri, săgeţi ş.a.).

Caracterul limitat al pedagogiei, dacă se poate spune astfel, şi nivelul artistic al acestor antemergători, erau departe de a corespunde cerinţelor vremii. Dascălii zugravi, crescuţi şi aserviţi spiritului pravoslavnic, în ciuda faptului că se străduiau să împace mentalităţi care au mai coexistat mult timp [6], nu puteau satisface aspiraţiile învăţăceilor şi nici ale clientelei. Cei ce deprinseseră latura meşteşugărească, doreau să cunoască mai mult decît nişte stîngace şi depăşite şabloane şi reţete de atelier, şi vroiau să practice o pictură de tip modern cum era arta « portretăriei ».

O contribuţie apreciabilă la schimbarea vechii concepţii artistice şi la străbaterea acestei etape va fi (în afară de aportul profesorilor străini), aceea adusă de călătorii romîni care văzuseră cu ochii lor variatele realizări artistice ale civilizaţiei occidentale şi răsăritene.

Încă din secolul al XVI-lea se poate vorbi despre contacte sporadice cu Apusul. Unii călători nu se vor mărgini însă să privească ori să ia legătură cu pictorii [7] sau cu neguţătorii de vopsele [8], ci, ajunşi în marile centre culturale, vor căuta ei înşişi să înveţe meseria.

Întorşi apoi în ţară, vor stîrni nu numai admiraţia localnicilor, dar uneori chiar şi a străinilor. Florentinul Del Chiaro, de exemplu, consemna faptul că doi tineri « valahi » — probabil bursieri ai acelui « *mecenate co' virtuosi e fautore delle belle lettere* » [9], cum îl califica pe voievodul Şerban

[1] V. Mateescu, *op. cit.*, p. 231.

[2] Costin Petrescu, *art. cit.*, p. 21, publică un document de unde rezultă că tatăl lui, zugravul Ilie, ajuns delegat al breslei la adunarea tăbăcarilor din Piteşti, refuză să participe fiindcă « bătrînii noştri confraţi nu s-au cam împăcat cu noua lor familie ».

[3] N. A. Bogdan, *Oraşul Iaşi*, Iaşi, 1914, p. 343—344.

[4] Virgil Cioflec, *Grigorescu*, Buc., 1925, p. 7, care reproduce atestatul din 1. I. 1858 al zugravului Anton Serafim.

[5] N. A. Bogdan, *op. cit.*

[6] Grigorescu de pildă, după ce a ucenicit la A. Chladek şi N. Pantelimonescu, dascăli particulari — în iarna anului 1857—1858 s-a iniţiat la vechea şcoală de iconari de la mănăstirea Neamţ, unde a putut cunoaşte (prin gravuri) şi arta apuseană; în 1860—1861 ajunge el însuşi profesor de pictură şi desen al maicilor de la Agapia; în această calitate solicita rechizite şi busturi-modele (Sabina Docman, *Date despre pinacoteca şi Şcoala de arte frumoase din Iaşi*, în *SCIA.*, 1956, nr. 3—4, p. 303; Aurora Turcu, *Nicolae Grigorescu şi Şcoala de pictură de la Agapia*, în *Iaşul Literar*, 1956, septembrie 9). În 1896 Grigorescu redevine profesor, predînd un curs de pictură la « Liceul clasic Romîn » al nepoatei sale A. Filionescu (*L'Indépendance Roumaine*, 1896, octombrie 10 (22), p. 3).

[7] Zugravii Toma Moldoveanu şi Ioan Sibianul — soli ai lui Alexandru Lăpuşneanu — tratau în 1570, la Veneţia, angajarea unor meşteri şi pictori (*Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, 1912, p. 182); iar zugravul de curte al lui Vasile Lupu, Nicolai, avusese o misiune similară la Moscova (S. Dragomir, *Contribuţii*, Buc., 1912, p. 17).

[8] În anul 1600, zugravii lui Mihai Viteazul obţineau din partea Colegiului din Veneţia privilegiul să poată aduce în ţară, fără vamă, culori şi poleială (Eudoxiu de Hurmuzaki, *op. cit.*, VIII, Buc., 1894, p. 203).

[9] « protector şi încurajator al talentelor şi al culturii » (Del Chiaro, *op. cit.*, p. 140).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cantacuzino — plecaseră la Veneţia unde deprinseseră meşteşugul atît de bine, încît desenele unuia dintre ei păreau a fi gravate în aramă [1]; în timp ce personalitatea celui de-al doilea fusese înrîurită în aşa măsură de stilul

Nicolae Polcovnicul, Autoportret *(detaliu). Ulei pe pînză, 103×80. Colecţia Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.* (Foto N. Ionescu).

şcolii veneţiene, încît nu a mai putut fi utilizat la nimic alt, decît la executarea unor icoane pentru biserica romano-catolică din Tîrgovişte [2].

Constantin Brîncoveanu şi Constantin Mavrocordat vor reitera gestul lui Şerban Cantacuzino [3], trimiţînd la rîndul lor la Veneţia alţi « tineri ca să

[1] « . . . aveva cosi bene imparato a designar con la penna, che i disegni da lui fatti parevano stampati in rame » (*ibidem*, p. 41).

[2] *Ibidem*.

[3] Voievodul asculta poate şi de îndemnul primului său secretar Andronache Vlasto — recunoscut « protector al artiştilor » — care se ştie că avea o locuinţă împodobită cu sculpturi şi tablouri de preţ (CLAUDE FLACHAT, *Observations sur le commerce et sur les arts d'une partie d'Europe*, Lyon, 1756, p. 278).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

învețe pictura »[1]. Mavrocordat se știe precis că acordase burse la « doisprezece feciori de boieri » pentru o perioadă de trei ani[2]. Fără a aduce dovezi pertinente, N. Iorga bănuia că ar fi fost nu 12 ci 20 de stipendiați și că nu ar fi exclus ca la înapoiere unii dintre ei să fi lucrat la Colțea sau la Hurezi[3]. Este neîndoielnic că Brîncoveanu — care mărturisea că nu poate îngădui să vadă « în mijlocul unui norod, munca aceasta fără nici o podoabă și înfrumusețare »[4] — a folosit pentru decorarea murală a ctitoriilor lui[5], pe lîngă meșteri străini, și romîni: zugravii Ioan, Andrei, Stan, Neagoie și Ioachim, se știe acum, au lucrat la Hurezi[6], iar bunele relații ale lui Pîrvu Mutul cu familia Cantacuzineștilor sînt de asemenea cunoscute[7]. Era firesc să se încerce formarea unei cît mai bune echipe de « zugravi domnești » în care scop, după o anumită ucenicie la meșterii locali[8], viitorii pictori plecau, în contul vistieriei, să se perfecționeze la școala venețiană unde încă se mai păstrau urmele legăturilor artistice cu Răsăritul.

Concomitent cu stipendiații oficiali, plecau însă și alții pe speze proprii; din această categorie face parte feciorul protopopului Velișco de la Biserica Alba din Iași, Veniamin — zugrav și arhitect[9] — interesant prin împrejurarea că a avut posibilitatea să cunoască atît școala de artă religioasă rusă, cît și pe cea italiană.

În 1763, Veniamin învăța meseria cu dascălul zugrav Vartholomei care își avea sediul la mănăstirea Pecerscaia din Kiev. Aci parvine o scrisoare a episcopului Amfilochie, fratele lui Veniamin, datată din 10 ianuarie 1768, prin care era recomandat bunăvoinței arhimandritului mănăstirii; i se istorisea cum ucenicul fusese dat « acum cinci ani acolo la zugrăvie în mănăstirea Pecerscaia. . . în școala mănăstirii » și episcopul se ruga să nu-l treacă cu vederea pe fratele lui cînd acesta « va lua seama a doară va hi învățat »[10].

Un an mai tîrziu, în 1769, cînd meșterul de la Pecerscaia a socotit că ucenicul moldovean își însușise elementele artei sacre ruse, va fi lăsat să plece. În același an îl aflăm pe Veniamin întreprinzînd în Italia o altă serie de studii, după care (presupune un biograf) pentru desăvîrșirea cunoștințelor — va mai face un popas la muntele Athos[11].

Această educație artistică conferă zugravului moldovean meritul de a fi fost și « pionul introducător al genului italian în iconografia romînă »[12].

[1] G. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, Buc., 1899, p. 519; B. Iorgulescu, *art. cit.*, p. 221.

[2] Banul Mihai Cantacuzino, *Genealogia Cantacuzinilor*, Buc., 1902, p. 20; C. C. Giurăscu, *op. cit.*, III, 2, 1946, p. 932.

[3] N. Iorga, *Nouă ştiri asupra bisericii Mănăstirea de la Vălenii-de-Munte şi asupra altor antichităţi religioase locale*, în B.C.M.I., 1926, aprilie, p. 49.

[4] Document din 1 sept. 1707, publicat de Gh. Potra, *op. cit.*, p. 240.

[5] În afară de biserici, și palatele brîncovenești erau împodobite cu fresce și portrete (Radu Greceanu, *op. cit.*; F. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Viena, 1781, p. 300; N. Iorga, *Despre un pictor străin la curtea lui Brîncoveanu*, în B.C.M.I., 1929, p. 44; *Contribuții la istoria începuturilor picturii romînești*, în SCIA, 1954, nr. 1—2, p. 82).

[6] T. Voinescu, *Școala de pictură de la Hurezi*, *op. cit.*, p. 574.

[7] Idem, *Zugravul Pîrvu și școala sa*, în SCIA, 1955, nr. 3—4, p. 130, 142.

[8] Spiridon Popescu, *Rostul școlii naționale de arhitectură*, în *Literatură și artă romînă*, 1905, iunie 25, p. 352.

[9] Veniamin a fost printre altele autorul planului de restaurare a Palatului Movileștilor din Burdujeni și a schitului Agafton (Al. Simionescu, *Mănăstirea Agafton*, în *Revista Moldovei*, 1926 nr. 3, p. 352).

[10] S. Frățiman, *Contribuțiuni*, în *Biserica Ortodoxă romînă*, 1924, p. 69—71.

[11] Ioan Popovici, *Comunicări și Un zugrav necunoscut din veacul al XVIII-lea*, în B.C.M.I., 1933, p. 183; 1940, iul.—sept., p. 39.

[12] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De fapt, Veniamin este un echivalent timpuriu, dar mai puţin prolix şi « occidentalizant », al lui Tattarescu; el se va bucura de încrederea mitropolitului Moldovei, care-i va da depline puteri să facă nu numai « chiemarea calfelor de meşteri », dar să « închipuie », în calitate de arhitect, planuri « după împrejurări » [1].

Un caz analog cu al lui Veniamin este cel al pictorului ieşean Eustatie Altini. Devenind dascăl de zugrăvie, el încearcă la rîndul lui să introducă moda apuseană atît în pictura murală religioasă, cît şi în cea de şevalet. Acest tînăr, grec de origine (Altynis) [2], a fost lăudat de către redactorul publicaţiei *Foaia pentru minte, inimă şi literatură*, pentru faptul că ar fi izbutit să formeze o serie de elevi care « rezămaţi numai pe cîte au învăţat », păreau a fi în stare să « degenereze chear stilul cel mai vechi » bisericesc [3]. Descoperirea talentului precoce al celui ce semna « Efstatie Zugravu » se datoreşte ochiului clarvăzător al lui Potemkin, care l-a recomandat ocîrmuirii moldovene pentru a i se acorda o bursă [4], aşa precum Pavel Kiselev va determina în Ţara Romînească plecarea la învăţătură în Apus a numeroşi tineri [5].

Datorită acestei înalte iniţiative, Altini a fost trimis « pe cheltuiala statului » la Academia din Viena [6], fiind cel dintîi bursier de stat moldovean la *Academia Chesaro-Crăiască de arte frumoase din Austria* şi care, în lucrările ulterior realizate, s-a afirmat ca unul dintre cei mai valoroşi artişti de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

Un alt tînăr care a căpătat o serioasă pregătire a fost Gheorghe Asachi; el se recomanda: « mădular al Academiei de Roma, al Societăţii Scandinave al Artelor Frumoase din Austria, precum şi al Academiei Franţei, Danemarcei»[7] şi era cunoscător a nu mai puţin de şapte limbi [8]. După fructuoase peregrinări prin Polonia (1796—1804), Austria (1805—1808) şi Italia, după ce a studiat filozofia, arhitectura, astronomia, matematica şi pictura, în 1812 se întoarce la Iaşi cu gîndul ferm de a pune bazele învăţămîntului artistic romînesc, un învăţămînt care să nu mai fie legat de persoana profesorului şi nici de hatîrul sau mila domnitorului sau a vreunui vremelnic arhiereu.

Anii de ucenicie petrecuţi la Viena şi Roma, dar în special împrejurarea că a putut evolua într-o societate în care, de multe ori, întîlnea artişti de talia sculptorului Canova, a pictorilor şi gravorilor Michel Koeck, Felice Giani, Vincenzo, Camuccini, Bartolomeo Pinelli, Carlo Pestrini [9], frecventarea atelierelor acestor creatori va determina pe entuziastul inginer şi arhitect să pună jaloanele învăţămîntului oficial al artelor frumoase romîneşti.

Acest lucru va fi realizat însă în etape şi numai după ce Asachi va înfrînge obstrucţia surdă, şi apoi făţişă, a cercurilor retrogade, care considerau învăţămîntul artistic drept un lux de care se pot lipsi, de vreme ce aveau posibilitatea să-şi procure tablourile de la pictorii gata formaţi veniţi de peste hotare.

[1] Al. Simionescu, *art. cit.*

[2] H. Blazian, *Gh. Asachi*, Buc., 1956, p. 16.

[3] *Foae pentru minte, inimă şi literatură*, 1847, oct. 6.

[4] P. Constantinescu-Iaşi, *Influenţe ale arhitecturii ruseşti asupra celei romîneşti*, Buc., 1951, p. 44.

[5] N. Creţulescu, *Amintiri istorice*, Buc., 1940, p. 36.

[6] *Foae pentru minte, inimă şi literatură*, loc. cit.

[7] E. Lovinescu, *Gh. Asachi, viaţa şi opera sa*, Buc., 1927, p. 24, 231.

[8] «... prelîngă cunoştinţa limbei mume, Asachi cunoştea pe aceea Polonă, Rossiană, Latină, Germană, Italiană, Franceză şi aceea Engleză», <Asachi> *Notiţie biografică*, Iaşi, 1863, p. 12.

[9] *Gh. Stahi şi începuturile litografiei în Moldova*, în *Studii şi cercetări de bibliologie*, 1955, nr. 1, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Învăţămîntul tehnic va găsi în schimb susţinători în pătura conducătoare; marii moşieri — dornici să delimiteze întinderea latifundiilor, să-şi ridice conace sau să-şi lege proprietăţile prin căi de comunicaţie uşor accesibile — cereau mai degrabă ingineri hotarnici, specialişti în « construcciuni de ponţi şi şoselle », decît profesori de pictură. Iată de ce în 1813 Scarlat Callimachi va crea o catedră de inginerie la Academia Elinească de pe lîngă Mitropolia Moldovei, al cărui titular va fi Asachi, autorul de mai tîrziu al celui dintîi atlas şi ghid al Moldovei, conţinînd « marştruta drumurilor domneşti » [1]. La Academia Elinească, fireşte, toate materiile erau predate numai în limba greacă. Totuşi, începînd de la 15 noiembrie 1813, cu învoirea Domnului şi a mitropolitului Veniamin Costache, Asachi, inovînd, va deschide cursul « ştiinţelor trebuincioase unui inginer politicesc *(sic)*, cu aplicaţie-practică de geodezie şi arhitectură » [2], în « limba hotărniciilor vechii Moldove », cum spunea V. A. Urechia [3], stîrnind indignarea directorului aşezămîntului grecesc, doctorul Panaiotachi Gobdelas; acesta ar fi vrut chiar să izgonească « pe obraznicul... care cuteza să facă ştiinţă superioară în limba rîndaşilor » [4]. Dar Asachi îşi va ţine netulburat prelegerile cinci ani de-a rîndul (1813—1818), vorbind ori de cîte ori se ivea ocazia despre « hotîrnicii de moşii împresurate şi care cereau nu numai cunoştinţa limbii romîne, ci încă şi descifrarea vechilor documente » [5] şi făcînd incursiuni în domeniile pentru care se pregătise: arhitectura, arheologia şi artele plastice [6].

Aceste cursuri au fost ascultate de generaţii întregi de studenţi: de la gravorul Dimitrie Condoleu, pînă la acel sexagenar « filozof cosmopolit şi zugrav empiric » Theodor Chirangheleu, care aparţinuse breslei « zugravilor de subţire » şi avea să devină la 70 de ani profesorul de desen « lineal şi ornamenturi » al Institutului de arte şi meşteşuguri din Iaşi [7].

Şcoala de ingineri a lui Asachi va prilejui astfel, în mod oficial, introducerea desenului în învăţămîntul laic. Nu se poate însă vorbi decît de o soluţie didactică intermediară, deoarece din punct de vedere artistic ucenicia practicată pe lîngă maeştrii portretişti (sau chiar pe lîngă vechii meşteri autohtoni) era desigur mai eficientă decît lecţiile cadastrale predate la Academia grecească; aceasta în ciuda unor plăcute digresiuni arheologo-artistice, sau a prezentării gravurilor pe care profesorul, spre exemplificare, le arăta elevilor. Desenul artistic va fi aşadar multă vreme suplinit în învăţămînt de cel tehnic.

Ideea subordonării desenului artistic a fost preluată de redactorii Regulamentului Organic, care consemnau mentalitatea epocii atunci cînd afirmau că raţiunea predării desenului în şcoli (încă din prima clasă « umanioară ») este buna influenţă ce o poate exercita în dezvoltarea şi « înaintarea meşteşugului meseriilor » [8]. Învăţătura desenului mai este trebuincioasă — sublinia pe de altă parte versiunea pentru Muntenia a Regulamentului — deoarece insuflă « gustul de simetrie şi de forme frumoase », şi « cu cît mai mult acest gust se va întinde, cu atît zidăriile vor fi mai frumoase şi mai comode ». Ceea ce în felul lui susţinea şi Ion Eliade Rădulescu atunci cînd

[1] H. Blazian, *op. cit.*, p. 83.

[2] N. Iorga, *Istoria literaturii romîne în secolul XIX*, Buc., 1907, p. 15.

[3] V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. I, p. 107.

[4] H. Blazian, *op. cit.*, p. 83.

[5] <Asachi>, *Notiţie biografică*, Iaşi, 1863, p. 6.

[6] C. C. Giurescu, *op. cit.*, III/2, 1946, p. 927; *Scurtă istorie a artelor plastice*, II, Buc., 1958, p. 23.

[7] G. Asachi, *Kir-Angheleu*, în *Calendarul pentru poporul romînesc*, Iaşi, 1848, p. 63.

[8] *Regulamentul Organic*, Iaşi, 1847; regulamentul special, art. 60, p. 375—376.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spunea că ţara trebuie « să aibe dintre filii săi buni. . . arhitecţi; pentru că zidul cum e făcut anunţă pe zidar, sau mai bine pe arhitect » [1].

În consecinţă se va învăţa cu precădere desenul « de arhitectură, de topografie, de situaţie, de mehanică în projecţie gheometrale şi perspective, modeluri în relief » etc.

Reflectînd această mentalitate, periodicul intitulat *Muzeul Naţional* [2], care ne-am fi aşteptat să se ocupe cît de cît şi cu artele frumoase, se îndeletnicea mai mult cu « artele agricole », apicultura şi alte probleme tehnice; iar muzeul propriu-zis (cel din Iaşi ca şi cel din Bucureşti) era consacrat în cea mai mare parte ştiinţelor naturale: dominau exponate ca păsări împăiate, colţi de elefant, fetuşi [3], fapt care va surprinde pe diplomatul francez Félix Colçon, care, nu lipsit de fină psihologie, diagnostica [4] că pricina rămînerii în urmă a artelor frumoase în Principate este consecinţa lipsei de interes, a superfiacilităţii şi trîndăviei păturilor conducătoare avute, incapabile de a duce o viaţă lăuntrică, ci doar una de huzur.

În 1819, datorită stăruinţelor lui Asachi pe lîngă ocîrmuire, vor pleca în străinătate mai mulţi bursieri [5]; la această iniţiativă se va ralia de bună seamă şi Mihai Vodă Şuţu care încuraja artele şi căuta să sprijine « progresele educaţiei publice » [6]. Unul dintre cei mai apropiaţi şi bine informaţi funcţionari din anturajul lui, J. M. Lejeune, secretarul lui particular, menţionează faptul că « Domnul hotărîse să trimeată la Paris mai mulţi moldoveni pentru a studia pictura şi a forma apoi cadre romîneşti pentru învăţămîntul artistic. . . » [7].

Între anii 1821 şi 1828 şcoala lui Asachi va fi închisă; începînd însă din acest ultim an studiul desenului şi al picturii va face treptate progrese; cîţiva studenţi care urmau cursurile în 1828 îşi vor înscrie numele în istoria artelor, devenind viitorii pictori şi desenatori Alexandru Asachi, Gh. Lemeni, Gh. Năstăsianu şi Panaiteanu-Bardasare.

În 1831 Asachi izbuteşte să-şi impună definitiv punctul de vedere inaugurînd un « clas » de zugrăvitură, care avea să fie extins în anul 1833 la

[1] G. Bogdan-Duică, *G. Lazăr*, Memoriile secţiei literare a Academiei Romîne, seria III, tom. I, p. 97.

[2] *Gazetă literală şi industrială* (1836—1838).

[3] Totuşi, alături de copii şi mulaje, se aflau prizărite prin muzee şi cîteva pînze originale, care la Muzeul din Bucureşti în 1849, stîrniseră admiraţia caimacamului; în 1850 Barbu Ştirbei dispunea organizarea unei adevărate galerii de tablouri « pentru studiul tinerimei care ar avea aplicare să îmbrăţişeze această frumoasă artă » (V. A. Urechia, *op. cit.*, III, p. 35).

[4] « Les riches ont très peu le goût de la vie intérieure . . . La raison est que ni les hommes ni les femmes ne cultivent aucun des arts qui font aimer la retraite » (Félix Colçon, *De l'état présent et de l'avenir des principautés de Moldavie et de Valachie*, Paris, 1839, p. 198). 26 de ani mai tîrziu, pictorul şi criticul Em. Creţulescu, exponent al propriei sale clase, constata « absinţa . . . gustului şi a simţêmentului artilor », precum şi « mania funcţiunilor agonisitoare, a luxului şi plăcerilor . . . absorbante » (*Opiniunea Naţionale*, 1865, mai 18).

[5] C. Istrati, *Din trecutul nostru*, Buc., 1909, p. 52.

[6] « Le dernier hospodar qui encouragea les arts et le progrês de l'éducation publique . . . avait encore envoyé des jeunes gens étudier la peinture à Paris » (Raicevich, *Voyage en Valachie et Moldavie*, 1822, p. 136).

[7] Pe de altă parte, circa douăzeci şi cinci studenţi « cu deosebite talenturi » studiau prin 1822 la Buda (Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca*, Buc., 1938, p. 11). Răspîndirea bursierilor noştri în Europa ne-o va da pentru epoca lui însuşi Asachi (*Question de l'instruction publique et Moldavie*, Iaşi, 1858, p. 20), care în calitatea lui oficială, confirmă că sînt studenţi romîni la Paris, Berlin, Viena, München, Odesa, Petersburg, Atena, Smirna şi în Elveţia, referindu-se probabil la tînărul C. Brăiloi, care cerceta muzeele din Geneva şi dorea să « capete şi lecţii de musică şi pictură » (Hurmuzachi, *op. cit.*, X, p. 621, 623).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Ghimnasia Vasiliana »; aci se vor inaugura cursuri de « peisagiuri », de « flori » şi de învăţătura « desenului figurilor şi a zugrăviturii istorice în ulei »[1].

Semnificativă pentru favoarea cu care începuse să fie privit învăţămîntul artistic este cererea Epitropiei Invăţăturilor Publice de a se spori numărul orelor de desen de la 3 la 6 ore pe săptămînă. Solicitat în 1834, titularul catedrei Giovanni Schiavoni, refuză însă, « neavînd nici un chip spre a putea răspunde dorinţei » de a preda cotidian zugrăvitura [2].

Cursurile, iniţial ţinute numai de Asachi, vor fi continuate de o serie de profesori străini, aleşi de cel care, devenit « vel-agă », « vornic » şi « referendar general al publicei învăţături » — avînd la început sprijinul moral şi material al generalului Kiselev şi al ocîrmuirii — este conştient de rolul pe care avea să-l joace din 1813 şi pînă în 1862. Intemeietorul învăţămîntului artistic moldovenesc a avut satisfacţia să vadă cum în « clasul măestriilor libere » se formează sub ochii lui cadre de pictori şi gravori, « un număr însemnător ‹care› îmbrăţoşaseră arta zugrăviturii şi a litografiei », cum spunea Asachi. El saluta « frumoasele meşteşuguri acum la a lor naştere în această ţară ». Saluta de asemenea faptul că « vom avé zugravi pămînteni pentru podoaba lăcaşelor dumnezeieşti şi iconirea faptelor istorice a patriei... ţintitoare a deştepta sentimentele unei evghenicoase mîndrii naţionale şi ale formării şi întru urmarea virtuţilor publice [3] ».

În răstimp de douăzeci de ani — între 1818 şi 1838 — progresul învăţămîntului artistic în Moldova este tot mai evident. În timp ce la prima serbare de fine de an pe care o « înfăţoşase » în iunie 1818, Asachi nu prezentase decît « tot felul de planuri geodezice, de construcţii inginereşti şi arhitecturale pentru lucrări atît civile cît şi militare » [4] — în anul 1838, planşele topografice împreună cu proiectele de arhitectură nu însumau mai mult de 12, faţă de 93 opere de artă plastică (82 desene istorice, 6 tablouri în ulei şi 5 litografii) [5]. Ştim că faima artistică pe care o dobîndise Iaşul avea să atragă şi pe Ioan Negulici, care prin 1830—1838 a venit să se perfecţioneze la un meşter moldovean [6].

Într-adevăr, în Ţara Romînească învăţămîntul artistic rămăsese în urmă. Deşi Gheorghe Lazăr iniţiase în 1822 un curs de desen tehnic — topografie, construcţii mecanice şi perspectivă — [7], inginerul ardelean nu avea pasiunea pentru artă a confratelui Asachi şi nu acorda decît un rol secundar desenului artistic care, la Bucureşti, avea să rămînă apanajul « zugravilor de subţire ».

Urmaşul şi elevul lui Gheorghe Lazăr, Petrachi Poenaru, directorul Eforiei Şcoalelor — executînd prescripţiile Regulamentului Organic — numeşte în postul de profesor de desen la gimnaziul Sf. Sava, în 1832, pe subalternul

[1] *Buletinul Foae Oficială*, II, 1834, oct. 11, p. 438.

[2] H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, Buc., 1939, p. 15 — care reproduce corespondenţa aflată în Dos. nr. 296/1834 a Min. Instr. Mold., Arh. St. Buc.

[3] *Albina Romînească*, 1834, martie 22; Gh. Asachi, *Ecspoziţa Stărei Învăţămîntului*, Iaşi, 1845, p. 7.

[4] N. A. Bogdan, *Cea dintîi şcoală de inginerie din Ţările Romîneşti*, în *Oraşul nostru*, 1928, aprilie 1.

[5] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, 1838, august 27.

[6] H. Blazian presupunea că ar fi lucrat cu Livaditti (*Viaţa Romînească*, august 1938, p. 72). În 1814—1816 pitarul N. Teodorescu şi zugravul C. Focşăneanu fuseseră de asemenea la Iaşi ca să studieze pictura cu Eustatie Altini (*SCIA*, 1954, nr. 1—2, p. 90). Presupunerea că ar fi fost vorba de Livaditti ni se pare greşită (Dr. Lucia Dracopol-Ispir, *Clasicismul în pictura romînească*, Buc., 1939, p. 15), dat fiind că nu avem dovezi despre prezenţa pictorului la Iaşi în acei ani.

[7] Gh. Bogdan-Duică, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

său de la Eforie, Carol Wallenstein, pictor croat care practicase la noi zugrăvia încă din 1817 [1]. Dascălul, care avea « mîna slobodă la chipuri, flori, ornamente », va preda şi desenul « cu linia şi cu compasul la objecte industriale şi la arhitectură şi topografie » [2]. La Şcoala Centrală din Craiova, Poenaru numeşte în 1834 pe Constantin Lecca, ruda sa, care reîntors din călătorii de studii prin Italia şi Franţa (unde învăţase pentru a putea « sluji neamului ca maister temeinic şi profesor tinerimii romîneşti în această măestrie » [3]) va îndeplini acest oficiu pînă în 1848, predînd elevilor craioveni, în afară de desen şi caligrafie, « tahigrafia » [4]. Cei doi titulari ai catedrelor de desen vor fi adevăraţii animatori ai belelor arte din Ţara Romînească.

Se pare că lecţiile de « chipuri şi flori » ale profesorului Wallenstein (devenit Valştain) au fost atît de bine primite, încît la serbarea de închiderea cursurilor şcolare, în 1833, în faţa Domnului şi a notabilităţilor locale, el va putea deschide o expoziţie la care participau « trei sute de şcolari la desemn »; exerciţiile acestora « acoperiseră păreţii sălii de capo-d'operile lucrărilor de peste an, desemnuri topografice şi de arhitectură, peisajuri şi icóne istorice în sumă nenumerată », roade a « sute de mîini ce mai înainte de 20 de luni erau cu totul nedeprinse în frumósa această artă » [5]. Şi entuziastul comentator prevestea că această manifestare nu va rămîne fără de urmări, deoarece « nu de puţin avînt a fost pentru arta picturii la romîni » [6]. La serbarea din 1837, ziarele bucureştene remarcau printre oaspeţii de onoare şi pe Auguste Raffet — « D. Rafe zugraf » — care l-a însoţit în excursia prin Principate pe Anatole de Demidoff [7].

Valştain a fost şi primul autor al unui tratat de desen şi arhitectură [8], ca şi primul director de muzeu, cu un salariu anual de 1 200 lei, la care, în 1837 se mai adăugau 6 000 lei « osebit de leafă pentru desemn » [9]; în timp ce Constantin Lecca la Craiova primea numai 4 800 lei pe an, deşi i se recunoşteau şi lui meritele: « se dovedeşte că Dl. Leca se străduieşte cu cea mai nepregetată rîvnă la îndeplinirea îndatoririlor sale şi după bunele mijloace ce întrebuinţează dobîndeşte şcolarilor înlesnire la aceste învăţături » [10].

Totuşi, alte foruri oficiale ajungeau la concluzia că « din nestatornicia vremurilor... nu se află între romîni profesori deprinşi în asemenea învăţătură » [11]. Într-adevăr în Ţara Romînească lipsa unor profesori de prestigiu, capabili să deştepte interesul tinerilor, va duce învăţămîntul artistic secundar într-un impas din care nu se va putea ieşi decît (într-o mică măsură) o dată cu reîntoar-

[1] « După o pracsă de mai mulţi ani ce am făcut ca zugrav în Ţara Rumînească am avut îndestul prilej de-a mă încredinţa că naţia Rumînească are deosebită rîvnă pentru artele grafice » — mărturisea pictorul (Sp. C ‹EGĂNEANU›, *Primul manual de desen şi arhitectură în romîneşte*, în *Arhitectura*, 1941, ian.—martie, p. 176).

[2] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, 1840, noiembrie 17.

[3] *Biblioteca Romînească*, IV, Buda, p. 31; V. A. Urechia, *op. cit.*, I, p. 155.

[4] Mihai Popescu, *Din trecutul învăţămîntului la Craiova*, în *Arhivele Olteniei*, 1931, iulie—dec., p. 286. « Tahigrafia » înseamnă « artea de a scrie rapide, synonyme cu stenographia » (A. T. Laurianu şi I. C. Massimu, *Dictionarulu limbei romane*, fasc. XXIX, Buc., 1875, p. 1429).

[5] V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 232, 235.

[6] *Ibidem.*

[7] *Muzeul Naţional*, 1837, iunie, p. 29.

[8] « *Elemente de deseniu şi de arhitectură* », Buc., 1836, în tipografia lui I. Eliade — lucrare pe care, cu modestie, autorul însuşi o socotea « puţină », reclamînd « indulgenţa pentru multele neînlesniri ce am întîmpinat într-această îndeletnicire cu totul nouă în limba Rumînească ».

[9] *Analele Parlamentare ale Romîniei*, IX/1, 1898, cap. « Băgări de seamă », p. 350—351.

[10] În consecinţă Lecca « merităză mai multă mingîiere », fapt pentru care i se acordă un spor lunar de 100 lei. (M. Paulian, *Din trecutul Liceului din Craiova*, în *Ion Maiorescu*, 1933, sept.—oct., p. 54, 56).

[11] Raportul lui M. Ghica şi P. Poenaru către Alexandru Dimitrie Ghica, 5 iulie 1840, în V. A. Urechia, *op. cit.*, II, p. 182—183.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cerea în ţară a foştilor bursieri şi a foştilor elevi ai lui Lecca şi Valştain: Theodor Aman şi C. I. Stăncescu; acesta afirma că singur faptul că « Leca a dat Romîniei pe D. Aman. . . e îndestul pentru ca noi să-i păstrăm o eternă recunoştinţă » [1]. Pe de altă parte « nestatornicia » şi aversiunea cercurilor reacţionare din Moldova, îngrijorate de ridicarea unor elemente valoroase din rîndurile celor nevoiaşi [2], va duce la închiderea pentru o perioadă de 17 ani a « clasurilor de zugrăvie » de la Academia Mihăileană, considerată că adăposteşte cuiburi de revoluţionari [3]. Titularului catedrei, « dumnealui Schiavoni », i se trimite la 20 iulie 1843 o scrisoare de concediere şi, ca unui slujnicar, simbria pe 15 zile, recunoscîndu-i-se totuşi « obşteşte meritele » [4].

Abia sub domnia lui Cuza, cel mai bun elev al lui Asachi, Panaiteanu-Bardasare (reîntors în ţară după 18 ani de studii [5]), solicită şi obţine o catedră de învăţămînt artistic. Într-un memoriu pe care l-a şi publicat, el deplîngea faptul că « mocnim în letargie » şi preconiza absoluta necesitate de a se deschide la Iaşi o Şcoală de Belle-Arte « spre a deştepta şi lăţi adevăratul gust şi cunoştinţa de principiile frumosului în popor. Razele artei — spunea el — trebuie să străbată în toate păturile industriei şi manufacturilor, ajungînd pînă la bordeiul olariului » [6]. Susţinînd proiectul lui Bardasare, Kogălniceanu izbuteşte la 30 iunie 1860 să treacă legea pentru înfiinţarea Pinacotecii şi a Şcolii de Arte Frumoase din Moldova, care în luna noiembrie deschide porţile primilor doisprezece elevi — majoritatea foşti ucenici zugravi.

Atmosfera pentru fundarea învăţămîntului artistic superior devenise prielnică şi în Ţara Romînească. La solemnitatea împărţirii premiilor din 1858, în cuvîntarea rostită la 29 iunie de directorul Şcoalelor Basile Boerescu, oratorul nu numai că îşi arăta solicitudinea pentru Belle-Artele care « formează inima şi gustul » dar, ca purtător de cuvînt al Eforiei, promitea că « va întreprinde a recomanda guvernului formarea unei Scóle de pictură şi crearea unei galerii de tablouri »; mai mult încă, directorul indica şi care va fi locul unde se va înălţa clădirea [7].

Demersul Eforiei va fi puternic susţinut de memoriile, « notiţiile » şi proiectele redactate de Aman şi Tattarescu, de scrisorile lor colective (la care se asociază şi pictorul Petre Alessandrescu, profesor de desen), de conferinţele şi articolele lui C. I. Stăncescu [8] şi ale arhitectului Dimitrie Berindei [9] şi chiar de naive poezii ocazionale [10].

[1] C. I. Stăncescu, *Discurs rostit la inaugurarea conferinţelor*, în *Atheneul Roman*, 1869, ian.—aug., p. 105.

[2] V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 169.

[3] Gh. Oprescu şi colab., *art. cit.*, p. 6.

[4] H. Blazian, *op. cit.*, p. 20, care reproduce coresp. din Dos. 223/1843 Min. Instr. Mold. (Arh. Stat. Buc.).

[5] 1840—1858.

[6] G. Baltasare-Panaiténu, *Proiectu pentru o şcoală de Frumoasele-Arte*, în *Ateneu'lu Romanu*, 1861, feb. 10, p. 146.

[7] « . . . pe ruinele Sf. Sava: se aridică cu iuţeală palatul Academiei romîne <unde> se vor preda cursuri superioare de literatură . . . de belle-arte » (Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. nr. 3037/1858 f. 63).

[8] El cerea « a se fonda o Academie de desen oricît de mică, însă cu programul Academiei imperiale de Paris, care este tocmai ca şi cea de Roma » (*Naţionalul*, 1860, aprilie 28).

[9] « Artele frumoase trebuiesc incorporate în systemul general al Instrucţiei publice . . . Viitorul artistic al ţerii va fi assigurat cînd pictorii, sculptorii şi arhitecţii îşi vor da mîna pe terîmul artelor şi vor lucra împreună pentru cultura şi respîndirea lor » (*Revista pentru sciinţe, littere şi arte*, 1862, august, p. 462). La 28 iunie 1866, Berindei este, alături de Aman şi Tattarescu, în comisia care discută propunerea lui Panaiteanu-Bardasare pentru reorganizarea Şcolii de bele arte din Iaşi (Arh. St. Buc., Min. Instr.; Dos. 446/1866).

[10] « *Să aibă România industrie şi arte*
Şcoli bune, respîndite în orişicare parte
Încît Romînii toţi să fie luminaţi
Ca cei de stat bărbaţi »
(A. Donici, *Dorinţa Romînului*, în *Revista Romînă pentru sciinţe, littere şi arte*, 1862, p. 709).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Laolaltă, toate aceste intervenţii vor determina în cele din urmă forurile conducătoare să pună bazele — cu o întîrziere de numai patru ani faţă de Moldova — a celei dintîi Şcoli Naţionale de Belle-Arte din Ţara Romînească. Secretarul de stat Nicolae Creţulescu, care a contrasemnat proiectul, mărturisea că a avut textul doar o singură noapte pentru a-l studia, mai înainte de a-l supune sancţiunii domneşti [1].

Meritul întemeierii acestei instituţiuni revine aşadar pictorilor Aman, Tattarescu şi Alessandrescu, revine membrilor Consiliului de stat[2], dar mai ales politicii culturale a lui Alexandru Ioan Cuza, care alături de miniştrii Mihail Kogălniceanu şi Dimitrie Bolintineanu [3], a dus la îndeplinire vechile năzuinţe ale opiniei publice progresiste.

Aceasta nu s-ar fi putut însă realiza fără de truda şi perseverenţa aproape anonimă a generaţii de zugravi, artişti şi artizani în acelaşi timp, care, cu echipele lor colindătoare, au adus necontenit în decursul veacurilor modesta, dar apreciabila lor contribuţie, punînd temeliile unei adevărate discipline artistice.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБУЧЕНИЯ У « ТОНКИХ ЖИВОПИСЦЕВ » В МОЛДОВЕ И ВАЛАХИИ

РЕЗЮМЕ

Художественное и техническое совершенство, достигнутое в монументальной молдавской живописи XV—XVI вв., свидетельствует не только о существовании « местных мастерских со своими традициями », но и о наличии единой художественной концепции, обязанной своим происхождением живописцам, входившим в состав « братств », о которых упоминается в документе из Сучавы, датированном 1570 годом.

Организованные в ассоциации мастеров, подмастерьев и учеников, бродячие живописцы, объединенные в группы, изучали художественное мастерство и практиковались в нем, расписывая гражданские и религиозные постройки, возводившиеся господарями и крупными боярами. Эти занятия осуществлялись под руководством главного мастера, который — по-видимому в зависимости от способностей своих людей — решал, какую именно работу будет выполнять каждый член группы при росписи стен зданий.

Это распределение работ, по мнению автора, является первой, разумеется эмпирической, формой художественного обучения, засвидетельствованной позднее и практиковавшейся наряду с семейной школой, где мастерство изучалось и передавалось от отца к сыну; разумеется в такую традиционную семейную школу принимались и ученики извне.

Художественные школы (так называемые «поповские»), имевшиеся при церквях, монастырях и епископиях (Хурез, Рымник, Буззэ, Тырговиште, Кымпулунг, Нямцу, Кэлдурэшань, Буня, Гэрдешть и др.) и осуществлявшие свою деятельность под прямым руководством и надзором церковных властей, представляли собой третью форму художественного обучения, официально признанную даже самим господарем, который даровал учителям живописи различные льготы при уплате налогов, одобряя таким образом деятельность церковных школ-мастерских.

[1] P. Răşcanu, *op. cit.*, p. LXVII; *Regulamentul pentru « Scolele Naţionale de Belle-arte »*, aprobat prin Decretul Domnesc nr. 1452 din 23 octombrie 1864, publicat în *Monitorul* din 2/14 noiembrie 1864.

[2] Consiliul de stat era compus din: Al. Odobescu, B. Boerescu, P. Poenaru, C. Bosianu şi Al. Creţescu.

[3] Barbu Brezianu, *Rolul şi contribuţia lui Dimitrie Bolintineanu la dezvoltarea artelor frumoase în Principatele Romîne*, în *SCIA*, 1959, nr. 2, p. 249—266.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Обучение мастерству, усвоение опыта мастера-учителя, ограничивалось устными советами, изучением картин на религиозные темы, ознакомлением с сборниками иконографических образцов и, главным образом, перениманием художественных навыков учителя.

Господарские указы от 1776 г. (Александр Ипсиланти), 1786 г. и 1787 г. (Николай Маврогени) не только узаконивают существование цеха живописцев, но и уделяют внимание некоторым дидактическим аспектам, например повышению художественного уровня учеников и подмастерьев.

В конце XIX в. частное обучение получает новую форму. Иностранные художники, проживавшие в Румынии, помимо уроков, даваемых ими в своих мастерских или в помещичьих домах, открывают пансионы, в которых среди других предметов преподается и рисование; они внедряют таким образом — наряду с румынскими художниками стипендиатами, обучавшимися в западных художественных школах — неоклассический стиль в стенную и станковую живопись.

Необходимость создания официальной системы художественного обучения становится все более и более очевидной. В 1861 г. и 1864 г. благодаря стараниям Г. Асаки и Панаитяну-Бардасаре (в Молдове), Амана и Татареску (в Валахии) были созданы школы изящных искусств в Яссах и Бухаресте, деятельность которых поддерживалась Александром Куза и его министрами Когэльничану, Болинтиняну, Крецулеску.

UN RUDIMENT D'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE CHEZ LES «PEINTRES DE FIN» EN MOLDAVIE ET VALACHIE

RÉSUMÉ

La perfection artistique et technique à laquelle avait atteint aux XVe et XVIe siècles la peinture murale en Moldavie semble révéler non seulement l'existence de « chantiers locaux ayant leurs propres traditions» mais encore celle d'une conception artistique unitaire due aux groupes de peintres constitués en « fraternités», que l'on trouve mentionnées dans un document daté *1570, Suceava.*

Organisées en associations de maîtres, compagnons et apprentis, ces équipes itinérantes apprenaient et s'exerçaient à la pratique du métier en décorant les édifices civils et religieux construits par les voïvodes et les hauts dignitaires. La direction des travaux était assumée par un maître principal qui, tenant compte sans doute des aptitudes et de la capacité de ses gens, répartissait la besogne, assignant à chaque membre du groupe la tâche qui lui revenait des vastes fresques destinées à orner les murs de l'édifice.

Cette organisation paraît avoir été, de l'avis de l'auteur, la première forme, toute empirique, d'un enseignement artistique, qui subsistera plus tard, simultanément avec l'école familiale où le métier était enseigné et transmis de père en fils, mais qui accueillait également des apprentis venus du dehors.

Les écoles qui fonctionnaient auprès des églises, des monastères et des évêchés (Hurezi, Rîmnic, Buzău, Tîrgovişte, Cîmpulung, Neamţu, Căldăruşani, Bunea, Gărdeşti, etc.) sous la dépendance et la surveillance directe des autorités ecclésiastiques, sont une troisième forme d'enseignement artistique, officiellement reconnue par le voïvode qui, en accordant aux professeurs de peinture des exemptions d'impôts, approuvait implicitement le fonctionnement de ces écoles-ateliers ecclésiastiques.

L'apprentissage du métier fondé sur l'expérience de l'artisan-professeur se limitait à des conseils oraux, à la consultation d'ouvrages d'herméneutique et de collections de modèles d'iconographie, et surtout à la routine.

Les décrets princiers d'Alexandre Ypsilanti (1776) et de Nicolae Mavrogheni (1786 et 1787) non seulement consacrent l'existence de la corporation des peintres, mais s'occupent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

également de certains aspects didactiques tels que le relèvement du niveau artistique des compagnons et des apprentis.

À la fin du XIXe siècle, l'enseignement privé de la peinture prend un nouvel aspect. Des peintres étrangers établis dans les pays roumains, outre les leçons qu'ils donnent dans leurs ateliers ou dans les maisons des boïards, ouvrent des pensionnats où, parmi d'autres matières d'enseignement on enseigne le dessin. Eux et les boursiers roumains rentrés au pays au terme de leurs études dans les écoles de peinture d'Occident, répandent le style néo-classique en peinture murale et de chevalet.

La nécessité d'introduire un enseignement artistique officiel se fait ressentir d'une manière de plus en plus pressante. Elle aboutira en 1861 et 1864 à la création d'écoles des beaux-arts à Jassy et à Bucarest, grâce aux efforts persévérants de Gh. Asachi et de Panaiteanu-Bardasare en Moldavie, d'Aman et de Tattarescu en Valachie, avec l'appui du prince régnant Alexandru Cuza et de ses ministres Kogălniceanu, Bolintineanu et Kretzulescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DATA ZIDIRII COZIEI

de EMIL LĂZĂRESCU

n faza actuală a cercetărilor cu privire la vechea noastră artă, cunoştinţele asupra evoluţiei structurii, tehnicii de construcţie şi decoraţiei edificiilor medievale nu ne îngăduie ca — în lipsa unor alte ştiri — să putem fixa, numai pe criterii de stil, data precisă a unui monument oarecare: singurul rezultat la care se poate ajunge pe această cale este încadrarea epocii la care acesta a putut fi construit, între limite cronologice, totdeauna foarte largi, adesea şi ele puţin sigure.

Este însă de la sine înţeles că, dacă ne-am mulţumi numai cu asemenea datări puţin certe — ce nu pot duce decît, cel mult, la stabilirea unei *cronologii relative* — nu vom mai putea niciodată să cunoaştem îndeajuns de amănunţit evoluţia structurii, tehnicii de construcţie şi decoraţiei şi, ca urmare, nici să stabilim criterii de stil suficient de sigure încît să permită datarea cu precizie a edificiilor asupra cărora ne lipsesc ştirile izvoarelor narative, epigrafice, documentare etc.

Rezultă deci că, pentru a ieşi din acest cerc vicios, ori de cîte ori are prilejul, istoricul artei trebuie să recurgă la categoriile de izvoare enumerate mai sus: numai pe temeiul acestora se poate ajunge la o *cronologie absolută*, singura care permite stabilirea de sincronisme şi paralelisme între evoluţia artei şi cea a societăţii, primul pas către stabilirea legăturilor între creaţia artistică şi viaţa socială. Apare deci evident că, atîta vreme cît vom mai pluti în vagul unei cronologii relative — şi ea încă nesigură — istoria artei riscă să rămînă o simplă prezentare a unei succesiuni de forme, neexplicate altfel decît prin ele însele, punct de vedere de mult depăşit şi cu totul incompatibil cu concepţia actuală, ştiinţifică, a istoriei.

Acesta este motivul pentru care istoricii vechii noastre arte acordă adesea — şi trebuie să acorde — o deosebită însemnătate discuţiilor asupra datei monumentelor (mai ales cînd acestea sînt dintre cele deosebit de însemnate pentru înţelegerea întregii evoluţii a artei noastre), discuţii pe care cei mai puţin cunoscători ai problemelor şi metodelor specifice istoriei noastre de artă le consideră, uneori, drept o manifestare a unei pedante şi sterile minuţiozităţi.

Dintre problemele pe care le ridică datarea vechilor noastre monumente de artă, puţine prezintă o atît de mare însemnătate — dar totodată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi mai serioase greutăţi de rezolvare — decît cea a datei bisericii mari a mănăstirii Cozia.

Fiind unul dintre puţinele monumente ale veacului al XIV-lea muntean ce ni s-au mai păstrat şi totodată şi o deplină reuşită artistică, acest edificiu aparţine unui tip ce s-a bucurat de o largă răspîndire, atît peste, cît şi — mai ales — înăuntrul hotarelor Ţării Romîneşti, unde a cunoscut, mai tîrziu, numeroase reluări şi transformări. Este deci lesne de înţeles că fixarea datei unui asemenea monument-cheie e absolut necesară înainte de a păşi la orice încercare de a rezolva probleme mai complexe de influenţe, sau de interferenţe cu artele din ţările vecine sau de explicaţii ale relaţiilor între apariţia anumitor tipuri de edificiu, cu anumite şi bine precizate evenimente economice, sociale şi politice sau cu anumite curente culturale.

Greutăţile în stabilirea datei bisericii de la Cozia provin nu numai din sărăcia informaţiei pe care ne-o oferă izvoarele azi cunoscute, ci şi din faptul că, adesea, încercarea de a data acest edificiu s-a făcut pe temeiul unui material încă incomplet şi insuficient de critic cunoscut. Ca urmare, în aproape un veac de discuţii, unele ipoteze au ajuns să se impună specialiştilor şi marelui public, nu prin temeinicia informaţiei şi argumentaţiei, ci prin îndelungata lor repetare. Din fericire, de cele mai multe ori, simpla prezentare a genezei lor este suficientă pentru a le arăta justa valoare.

Paginile de faţă au ca scop să prezinte aceste mai vechi ipoteze, să cerceteze amănunţit toate izvoarele de care dispunem azi şi să propună, pe temeiul acestora, o soluţie care — dacă nu este fundamental diferită de altele, mai vechi — înlăturînd unele erori, atribuie bisericii Coziei o dată precisă.

*

Pînă acum vreo nouă decenii, chestiunea originilor Coziei părea a fi destul de simplă: se admitea de toată lumea că mănăstirea e ctitoria lui Mircea cel Bătrîn [1]. Data pe care istoricii vremii o atribuiau întemeierii şi zidirii mănăstirii rămînea însă nesigură, după cum de altfel nesiguri erau încă, pe atunci, chiar anii între care domnise ctitorul ei.

Ceea ce s-ar putea numi « problema Coziei » — un complex de întrebări privitoare la întemeierea mănăstirii, ivite, toate, numai cînd s-a atribuit o altă dată întemeierii ei ca instituţie, decît zidirii sale — nu s-a născut decît atunci cînd Hasdeu [2], încercînd să stabilească ordinea de succesiune şi anii de domnie ai primilor domni ai Ţării Romîneşti, a luat în discuţie ştirile în această privinţă, pe care ni le oferă un izvor tîrziu, pe care el îl considera a fi opera lui « Radu Greceanu », iar noi îl numim azi, fără a-i putea determina cu certitudine autorul, *Cronologia tabelară* [3].

Anonimul autor al *Cronologiei* folosise pentru alcătuirea operei sale, pe lîngă datele pe care i le oferea cronica Ţării Romîneşti, şi date culese din alte izvoare — documente şi inscripţii — ce-i putuseră fi accesibile şi printre

[1] V., de pildă, Gr. Musceleanu, în *Calendarul anticu pe anulu de la Christ 1875*, Buc., 1875, p. 37: « Monastirea Cozia, în Vîlcea, 1393. Are o vechime de 480 de ani. Edificată de Mircea I, cel Bătrîn . . . ».

[2] Hasdeu, *Istoria critică a romînilorŭ* [2], I, Buc., 1875, p. 129—131.

[3] Hasdeu o cunoştea — atribuită lui Radu Greceanu — din articolul lui Şt. D. Greceanu, *Scrierile lui Radu logofătul chronicarul*, în *Revista romînă pentru sciinţe, littere şi arte*, I (1861), p. 577—578. Pentru alte atribuiri, v. mai jos, p. 118, n. 1. În aceste pagini vom folosi ediţia lui N. Iorga *(Operele lui Constantin Cantacuzino)*, Buc., 1901 *(Scrierile Cantacuzinilor)*, p. 19—40: III *Cronologia tabelară*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care se aflau, atît unele inscripţii de la Cozia, cît şi cîteva dintre documentele aceleiaşi mănăstiri. Pe temeiul acestora, autorul *Cronologiei* crezuse a putea « adeveri » existenţa a *doi* « Mircea Voevod » care ar fi domnit ambii în secolul al XIV-lea. Unul dintre ei era realul — şi azi bine cunoscutul — Mircea cel Bătrîn care, şi după autorul *Cronologiei*, domnise la finele veacului. Celălalt, « Mircea Voevod cel dintîiu », ar fi fost (el şi nu realul Mircea) ctitorul bisericii mari a Coziei, la « leat 6809 » (= 1300—1301), aşa cum ar fi arătat chiar pisania acesteia [1]; tot acelaşi ar mai fi fost amintit şi la « leat 6810 » (= 1301—1302), atît într-un hrisov prin care el însuşi dăruia mănăstirii balta de la Săpatul pînă la gura Ialomiţii [2], cît şi în inscripţia de pe unul din clopotele mănăstirii [3].

Inexistenţa acestui « Mircea Voevod cel dîntîiu » se silea — pe bună dreptate — să o dovedească Hasdeu în paginile *Istoriei critice*. În acest scop, el folosea un dublu raţionament: pe de o parte căuta a dovedi că « Radu Greceanu » (presupusul autor al *Cronologiei tabelare*) nu ştiuse să citească, în mod corect, datele din izvoarele pe care le folosise; pe de alta, el încerca să fixeze — pe temeiul izvoarelor pe atunci cunoscute — adevărata dată a întemeierii Coziei şi împrejurările în care ea s-a produs.

Astfel, urmărind prima parte a raţionamentului său, Hasdeu arată că hrisovul lui Mircea pe care autorul *Cronologiei* îl presupunea că ar data din 1301—1302, se afla chiar în original la « Arhivul Statului » în « pachetul 40 din ale Coziei », dar că pe el, « în loc de leatul 6810, se citeşte acolo foarte clar anul 6895 sau 1387 ». Ca urmare Hasdeu exclamă: « Dacă Greceanu era atît de dibaci a descifra hrisoavele, apoi ce să mai vorbim despre lectura cu mult mai încurcată a « pisanielor » de pe clopote » [4].

Acest chip în care Hasdeu cerceta *Cronologia* nu avea, evident, nimic a face nici cu corecta metodă critică ce ar fi trebuit să stea la baza *Istoriei* sale [5] şi nici chiar cu o argumentaţie logică elementară [6]. Dar evident că nu din lipsă de metodă sau dintr-o eroare de logică adopta Hasdeu această atitudine — de altfel, destul de nedreaptă [7] — faţă de autorul *Cronologiei*, ci, în lipsă de

[1] *Cronologia tabelară*, 4, p. 20: « 6809. Mircea Voevod cel dîntîiu, întru carele adeverează pisania mănăstirii Nucetului, unde să chiamă acum Cozia, carea este zidită de Măriia Sa în domnie, la leat 6809 ».

[2] *Ibidem*, 5, p. 20: « 6810. Mircea Voevod cel dintîiu, al Almaşului şi laturilor tătărăşti şi bănii Severinului Domn şi de amîndoao părţile de Dunăre pînă la Marea Neagră şi cetăţii Dîrstorului stăpînitor, mănăstirii Nucetului, să ţie balta de la Săpatul pînă la gura Ialomiţii, poruncind şi judeţului din Dîrstor că la vama aceştii bălţi să nu să amestice ».

[3] *Ibidem*, 6, p. 20: « Mircea Voevod cel dintîiu, ce-l adeverează clopotul mănăstirii Cozii, ce este făcută de Măriia Sa în domnie ».

[4] *Istoria critică*, I, p. 130: « pisanielor », pus între ghilimele de Hasdeu.

[5] Corecta metodă istorică ar fi cerut, nu un verdict general asupra valorii izvorului, ci un atent şi amănunţit control al ştirilor cuprinse într-însul, cu indicarea cazurilor în care ştirile sînt exacte şi a celor în care ele sînt greşite; în sfîrşit, o explicaţie asupra cauzelor din care, cu voia sau fără voia autorului, s-au produs erorile.

[6] Pe temeiul faptului că un text oarecare prezintă cazuri în care autorul lui a făcut greşeli de lectură, strict logic nu se poate deduce că, şi în alte cazuri, acelaşi autor a trebuit, numaidecît, să facă greşeli asemănătoare.

[7] Cel puţin în ce priveşte data pe care autorul *Cronologiei* susţine că a citit-o în pisania bisericii mari a mănăstirii, putem fi siguri că ea nu provine dintr-o greşeală de lectură: în inscripţia pusă în 1706—1707 deasupra uşii de intrare a bisericii se poate citi şi azi: « . . . s-au început acăstă sf<î>ntă beserecă de creştinul domn al Ţării Romîneşti Io Mircea Voevod la leat 6809 . . . ». V. Gr. Tocilescu, *Raporturi asupra cîtorva mănăstiri, schituri şi biserici din ţară . . .*, în *Analele Academiei Romîne*, Seria II, tom. VIII (1886—1887), Secţia II, *Discursuri, memorii şi notiţe*, Buc., 1887, p. 172 (24); N. Iorga, *Inscripţii din bisericile Romîniei*, I, Buc., 1906, nr. 359, p. 175. (Am

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

argumente concludente [1] pentru susţinerea punctului său de vedere just, el făcea uz de un procedeu banal de polemist care caută să discrediteze un adversar ale cărui argumente nu are mijloace să le combată.

Convins el însuşi de lipsa de temeinicie a acestei prime părţi a argumentaţiei sale, Hasdeu a trebuit să recurgă şi la alte probe spre a infirma ştirile greşite din cuprinsul *Cronologiei*, de aci nevoia celei de-a doua părţi a demonstraţiei: stabilirea datei reale a întemeierii Coziei.

În acest scop, Hasdeu folosea două documente, pe atunci de curînd date la lumină de către Gr. Tocilescu [2]: « însuşi actul de primă fundaţiune al acestei mănăstiri » (Cozia) — din care prezenta, în traducere, un scurt fragment [3] — şi « un preţios hrisov de la Mircea cel Mare, din 20 mai 1388 », reprodus — tot în traducere — însă aproape în întregime [4]. Dar, în încercarea lui de a stabili pe temeiul acestor documente adevărata dată a întemeierii Coziei, autorul *Istoriei critice* se izbea de o serioasă dificultate: mănăstirea aceasta părea a fi primit danii încă înainte de întemeierea ei. Într-adevăr: şi hrisovul considerat chiar de Hasdeu a fi cel « de primă fundaţiune », şi cel pe care-l numise el « preţios », datau tot din 20 mai 1388; în cuprinsul celui din urmă, însă, e vorba de danii făcute « bisericii » sau « mănăstirii » (al cărui nume nu este precizat în text), « cu voia » predecesorilor lui Mircea, Radu I şi Dan. Nu numai atît: chiar Hasdeu admitea că hrisovul amintit mai sus, privitor la gîrla de la Săpatul la gura Ialomiţii, ar fi fost din 1387, ceea ce însemna că mănăstirea (numită clar în acest din urmă caz cu numele

verificat toate textele inscripţiilor folosite în aceste pagini pe materialul adunat de colectivul de inscripţii al Institutului de istorie al Academiei R.P.R. Mulţumim pe această cale, atît Direcţiei Institutului că ne-a aprobat să folosim acest material, cît şi membrilor colectivului pentru că ne-au pus la dispoziţie copiile încă inedite).

Despre data ce s-ar fi găsit pe clopot, nu putem şti dacă este vorba de o lectură greşită sau de *lectura corectă a unei inscripţii greşite* (poate de pe un clopot turnat din nou), întrucît nici una dintre inscripţiile clopotelor păstrate pînă azi — v. St. Nicolaescu, *Cercetări arheologice. Străvechile clopote ale mănăstirilor Cotmeana şi Cozia din timpul lui Dan Voevod şi Mircea Voevod*, Buc., f. a. <1939?> — nu pare a fi putut prilejui — chiar cu o greşeală de lectură — apariţia datei pe care o întîlnim în *Cronologie*. Pentru hrisovul folosit de autorul *Cronologiei*, v. mai jos p. 111, nota 1.

[1] Pentru a discuta în deplină cunoştinţă de cauză exactitatea lecturii datelor citate în *Cronologie*, Hasdeu ar fi trebuit să cunoască el însuşi inscripţiile din cuprinsul Coziei. Dar în *Istoria critică* nu este folosită decît o singură asemenea inscripţie: cea de pe clopotul zis « cel mare », comunicată de către Alexandru Odobescu (*Istoria critică*, p. 25 (n. 1) şi p. 132). Tot acesta i-a pus la dispoziţie lui Hasdeu şi o inscripţie de la Cotmeana (*ibid.*, p. 128). Cum Odobescu a cules, cu răbdare şi metodă, în cursul călătoriilor sale prin ţară un bogat material epigrafic; cum el a cercetat în anul 1860 cu atenţie Cozia (v. *Bul. Com. Mon. Ist.*, I, 1908), p. 94; cum, în sfîrşit, ştim, din fragmentele de note de călătorie păstrate, că el culegea toate inscripţiile din mănăstirile pe care le vizita, este cert că el culesese toate inscripţiile de la Cozia. Ne putem întreba, deci, dacă Odobescu s-a mărginit să-i comunice lui Hasdeu o singură inscripţie de la Cozia, sau dacă, nu cumva, acesta din urmă — cunoscînd şi celelalte inscripţii care însă în loc să-l ajute la discreditarea autorului *Cronologiei tabelare*, i-ar fi deservit argumentaţia — a omis să le mai amintească.

[2] *Documente istorice inedite. Crisóve în originalŭ slavonesci*, în *Foaia societăţii Rominismulŭ*, II (1872), sub nr. XXV (p. 28—29) şi XXVI (p. 29—32). Ambele documente, fără loc, sînt din 20 mai 1388.

[3] Hasdeu, *op. cit.*, p. 129 (= P. P. Panaitescu, *Documentele Ţării Romineşti*, I, *Documente interne (1369—1480)*, Buc., 1938, nr. 7, p. 45—47; *Documente privind Istoria Rominiei*, veacul XIII, XIV şi XV, B. *Ţara Romînească (1247—1500)*, Buc., 1953, nr. 27, p. 43).

[4] Hasdeu, *op. cit.*, p. 130—131 (= Panaitescu, *Documente*, nr. 8, p. 47—51; *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 26, p. 41—43). Hasdeu a dat, pentru acest document, traducerea din « Condica veche a Coziei ». Tocilescu publicase traducerea din « Condica cea nouă, unde însă este trecut numai într-un extract foarte viţios » (Hasdeu, *Istoria critică*, p. 131, nota 4).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ei de Cozia) ar fi primit o danie cu un an înainte de emiterea « actului de primă fundaţiune ». În asemenea condiţii era evident că cel puţin una dintre datele problemei era greşită şi că, deci, Hasdeu nu putea găsi, pe cale logică, o ieşire din această situaţie.

Într-adevăr: el nu putea contesta nici data, nici calitatea de « act de primă fundaţiune » a hrisovului din 20 mai 1388, căci o dată pierdut acest reper cronologic, hrisovul putea fi considerat ca avînd orice dată anterioară (şi deci atribuit chiar ipoteticului « Mircea Voevod cel dintîiu »), iar mănăstirea putea exista încă de la începutul secolului. A contesta autenticitatea celuilalt hrisov din 20 mai 1388, cel în care se vorbeşte de daniile anterioare, ar fi fost pe cît de greu, pe atît de inutil: dacă mănăstirea putuse primi o danie în 1387 (deci cu un an înainte de « prima sa fundaţiune ») , ea putuse primi tot atît de bine şi altele, cu cîţiva ani mai înainte, în vremea lui Radu şi Dan. În sfîrşit, a renunţa la datarea — greşită şi întemeiată numai pe o *adăugire marginală* (ceea ce Hasdeu omite să menţioneze)[1] — în 1387 a hrisovului pe care-l folosise autorul *Cronologiei*, însemna a renunţa la întreaga primă parte a demonstraţiei sale, sprijinită exclusiv pe încercarea — atît de inabilă — de a discredita, pe acest unic temei, exactitatea lecturii datelor cuprinse în acel izvor.

Pentru a ieşi din acest impas, Hasdeu recurge, mai întîi, la un subterfugiu: el admite că mănăstirea a fost întemeiată şi zidită de către Mircea, între 1385 şi 1387 — ani presupuşi a fi: cel al venirii în domnie al lui Mircea şi cel al primei menţiuni documentare a Coziei — fără a-şi mai da cîtuşi de puţin osteneala să explice cum se face, în acest caz, că deşi ctitoria lui Mircea exista încă înainte de 1387 (an la care primea donaţii), totuşi actul ei de « primă fundaţiune » nu data decît din 20 mai 1388. Dar, cu aceasta, chestiunea nu era rezolvată. Rămînea de explicat o altă contradicţie: Mircea spunea, el însuşi, în ambele hrisoave din 20 mai, că a zidit *din temelie* mănăstirea; cu toate astea dintr-unul din ele părea să reiasă că « mănăstirea » sau « biserica » (termenii sînt întrebuinţaţi, ambii, fără a se preciza numele ei) primise danii încă începînd din domnia lui Radu I. Pentru a înlătura şi această contradicţie, Hasdeu găsea o soluţie care depăşea în ingeniozitate pe cele obişnuite în *Istoria critică*, apropiindu-se de fantezia construcţiilor sale ipotetice din « Negru Vodă »: cum numele mănăstirii apărea în documentele folosite de el sub trei diferite forme — « Cozia », « Nucet » şi « mănăstirea de la Călimăneşti »[2] — el afirma că « înainte de a se funda mănăstirea Cozia de către marele Mircea între 1385—87, exista cam tot pe acolo, o biserică pe care o clădise între 1372—1380 tatăl acestui principe: Radu-Negru. Biserica şi mănăstirea, Călimăneştii şi Cozia, s-au identificat mai la urmă, anexîndu-li-se totdeodată un alt lăcaş de o origine analogă: Cotmeana »[3]. În acest chip — credea Hasdeu — problema ar fi fost pe deplin rezolvată, căci el ar

[1] Stoica Nicolaescu, *Documente inedite de la Mircea cel Bătrîn 1386—1418*, Buc. f. a. (Extras din *Revista Muzeului şi Pinacotecii Municipiului Bucureşti*, nr. II), nr. IV, p. 16—19, sub anii « 1392—1394 » (pentru adăugarea, de o altă mînă, a datei pe document, nota de la p. 19); P. P. Panaitescu, *Documente*, nr. 20, p. 81—83, sub data « 1402—1408 », cu observaţia (p. 84): « Pe margine adaus de altă mînă в лѣт ҂ѕѡчі (6895), <dată> nesigură. Pe de altă parte, e pomenit stareţul Coziei Sofronie, pe cînd la începutul domniei lui Mircea (1338, 1389 . . .) era <stareţ> Gavriil . . . »; cu data corectată, în *DIR*, B, veac XIII—XV, nr. 34, p. 50—51 (motivarea datării, în nota de la sfîrşitul documentului).

[2] Pentru folosirea inconsecventă a acestor trei nume pentru a desemna una şi aceeaşi mănăstire, v. mai jos, p. 127 şi n. 5 şi 6.

[3] Hasdeu, *Istoria critică*, p. 130.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fi reuşit să stabilească, nu numai împrejurările în care a fost întemeiată Cozia, ci chiar « pînă şi un fel de *status ante partum* al acestui sfînt lăcaş » [1].

Prin această întortochiată argumentaţie, Hasdeu, departe de a simplifica lucrurile, nu făcuse decît să le complice încă şi mai mult: pentru a spulbera legenda lui « Mircea Voevod cel dintîiu » el făurise o altă legendă, cea a « bisericii » pe care Radu I ar fi zidit-o « cam tot pe acolo, la satul Călimăneşti », ctitorie nedovedită cu nimic, ci numai *postulată* de el pentru nevoile ipotezelor sale şi pe care, mai tîrziu, atîţia cercetători s-au silit să o regăsească în vreuna dintre bisericile din regiune, în fiinţă încă, transformate sau ruinate; data întemeierii — şi deci şi cea a zidirii — Coziei (chestiune, de altfel, accesorie pentru Hasdeu) rămînea tot în vag: mănăstirea existase încă înainte de a se da actul ei de « primă fundaţiune », ea primind chiar danii, şi fiind menţionată explicit, cu numele de Cozia, cel puţin din 1387, dacă nu chiar cu cîţiva ani mai devreme [2]; raporturile între Cozia şi presupusa ctitorie a lui Radu I, anterioară ei, rămîneau neclare şi, datorită acestui fapt, se crea posibilitatea bănuielii că Mircea ar fi denaturat adevărul afirmînd, în hrisoavele sale, că el este şi întemeietorul şi ziditorul mănăstirii; căci dacă se admitea că ea exista ca instituţie — fie chiar şi în altă parte — încă din vremea lui Radu, ea ar fi putut tot atît de bine să existe şi ca zidire, chiar pe locul celei de astăzi.

În scurt, departe de a aduce vreun răspuns la chestiunea datei întemeierii şi zidirii mănăstirii, Hasdeu crea în 1875 — prin seria sa de ipoteze, în bună parte gratuite — ceea ce am îndrăznit să numim mai sus « problema Coziei ».

Soluţia oferită de Hasdeu prezenta, totuşi, trei mari avantaje: elimina din şirul domnilor Ţării Romîneşti — chiar dacă nu cu argumente într-adevăr temeinice — pe presupusul « Mircea Voevod cel dintîiu », în a cărui existenţă, de altfel, la acea vreme, puţini dintre cercetătorii trecutului nostru erau dispuşi să mai creadă; atribuia iniţiativa zidirii Coziei lui Mircea cel Bătrîn, la o dată care, chiar dacă nu era bine precizată, apărea ca verosimilă; în sfîrşit, dădea o rezolvare — fie ea chiar şi numai parţială şi îndoielnică — aparentelor contradicţii dintre izvoare. Cu toate acestea, soluţia n-a fost unanim şi pe de-a întregul adoptată, imediat după apariţia *Istoriei critice* [3], ci numai după ce a

[1] HASDEU, *Istoria critică*, p. 131 (sublinierea lui Hasdeu), la sfîrşitul următorului rezumat în trei puncte al concluziilor întregii discuţii: « 1. Radu-Negru, tatăl marelui Mircea fundează o biserică nu departe de Cozia, la Călimăneşti: 2. Acea biserică primeşte apoi mai multe donaţii succesive de la Dan Basarab: 3. Deja <= de abia?> după Radu-Negru şi după Dan Basarab se naşte, din temeliă propriu-zisa mănăstire Cozia ».

[2] Revenind mai pe larg asupra domniei lui Radu I, HASDEU (*Negru-Vodă. Un secol şi jumătate din începuturile Statului Ţerei Românesci (1230—1380)*: ca introducere la tomul IV din *Ethymologicum Magnum Romaniae*, Buc., 1898, p. CCLX—CCLXIII) credea, chiar, a fi descoperit un hrisov al lui Radu pentru Cozia. Dar actul este din 18 martie 1419, de la Mihail voevod; v. ONCIUL, *Originile principatelor romîne*, în *Opere complete*, I, . . . Ediţie critică adnotată de A. SACERDOŢEANU, Buc., 1946, p. 258 (în notă); PANAITESCU, *Documente*, nr. 39, p. 119—121 (cu toată explicaţia parţialei falsificări ulterioare la care a fost supus documentul); *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 59, p. 72—73.

[3] Autorii anonimi ai unui *Memoriu istoric asupra mănăstirii Cozia din judeţul Vîlcea*, Buc., 1882, sprijinindu-se pe autoritatea lui Hasdeu, afirmă: « Radu Vodă Negru Basarab, părintele lui Mircea, chiar de la descălecare zidise o mănăstire în locul unde există Cozia lui Mircea, sau aci în apropiere (de la Cozia puţin mai înainte, se văd nişte ruine sub muntele Capra, în partea stîngă a drumului ce merge la Sibiu) . . . » (p. 2). Este prima încercare de a localiza presupusa ctitorie a lui Radu, nu la Călimăneşti, ci la « Cozia veche » (pentru aceasta vezi, însă, mai jos, p. 116 şi nota 4).

Totuşi GR. TOCILESCU, *Raporturi* . . . , p. 172 (24), menţionează pe Mircea ca fundator al mănăstirii, fără a pomeni nimic despre Radu; la fel procedează CONSTANTIN ST. BILCIURESCU (*Mănăsti-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

primit şi girul cercetătorului atît de metodic al originilor principatelor, care a fost Dimitre Onciul [1]. Acesta însă — ca şi Hasdeu şi ca aproape toţi istoricii noştri de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, preocupaţi aproape exclusiv de aspectul politic al trecutului — nu vedea în « problema Coziei » decît o chestiune anexă, de minimă însemnătate în ea însăşi, a problemei ce părea, la acea fază a istoriografiei noastre, cu mult mai importantă: cea a cronologiei primilor domni ai Ţării Romîneşti. Astfel, întrucît soluţia oferită de Hasdeu ajuta la stabilirea cronologiei exacte a domnilor, Onciul a adoptat-o. O dată unanim admisă de cercetătorii istoriei politice, soluţia lui Hasdeu a fost acceptată şi de aceia care, mai tîrziu, au studiat şi alte aspecte ale trecutului nostru: N. Iorga [2] — cu preocupări atît de complexe şi atît de puţin dispus să accepte fără control părerile altora, numai fiindcă sînt îndeobşte admise — şi N. Dobrescu [3], primul cercetător critic al istoriei bisericii noastre, au primit — chiar dacă, uneori, cu oarecare rezerve — ipoteza întemeierii Coziei, ca instituţie — indiferent sub ce nume — în vremea lui Radu I. La fel au făcut şi istoricii artei — începînd cu primul cercetător al Coziei ca monument — arhitectul Petre Antonescu [4] —, în măsura în care ei nu s-au mulţumit

rile şi bisericile din Romînia. Cu mici notiţe istorice şi gravuri . . . , Buc., 1890, p. 26) (aci pentru prima oară bizara idee că şi Cozia, ca şi celelalte mănăstiri din ţară, ar fi fost creată, pentru a împlini şi un rol strategic), şi GHENADIE <ENĂCEANU> AL RÎMNICULUI, *Visite canonice însoţite de note istorico-arheologice. Anii 1890—1891*, Buc., 1892, p. 9—13. Curios este faptul că A. D. XENOPOL, *Istoria Romînilor din Dacia Traiană* (folosim ed. a III-a, Buc., 1927), deşi, evident foloseşte documentele privitoare la Cozia, nu aminteşte nimic despre întemeierea ei.

[1] DIMITRE ONCIUL *(Radul Negru şi originile principatului Ţării Romîneşti* (1891—92) (folosim ed. din *Opere complete*, citate), p. 128 şi *Originile principatelor romîne* (1893) (aceeaşi ediţie), p. 266—267 şi 275) atribuie întemeierea mănăstirii (ca instituţie) lui Radu I; totuşi actuala biserică s-ar datora iniţiativei lui Mircea *(Din istoria Romîniei*, Buc., f. d. (Extras din *Călăuza Expoziţiei 1906*), p. 22, precum şi *Mircea cel Bătrîn. Cuvîntare comemorativă la cinci sute de ani de la moartea lui.* Ediţia Academiei Romîne, Buc., 1918, p. 8 şi nota 3 de la p. 17, din care se vede că ceea ce determina pe autor — şi pe contemporanii săi — să accepte existenţa unei mănăstiri înainte de Mircea era documentul presupus a fi din 6895 (1386—87), amintit mai sus).

[2] N. IORGA, *Inscripţii*, I, Buc., 1905, p. 175 (notă la nr. 359): « De fapt *Cozia cea veche* a fost clădită în 6894 (1386). Lucrul fusese început însă aci, la Călimăneşti, încă de Radu-Vodă, tatăl lui Mircea . . . » (se citează *Istoria critică*; *sublinierea noastră)*. În *Geschichte des Rumänischen Volkes, im Rahmen seiner Staatsbildungen*, I, Gotha 1905, p. 279, nota 1 — ca în mai vechea *Istoria literaturii religioase a romînilor pînă la 1688*, introducerea la *Studii şi documente privitoare la istoria romînilor*, VII, Buc., 1904, p. X — nu e pomenită iniţiativa lui Radu. *Istoria bisericii romîneşti şi a vieţii religioase a romînilor*, I, Buc., 1909, p. 47: « Cînd Mircea se arătă aplecat să clădească şi el un lăcaş de închinare pentru călugări . . . la 1388, el puse pe Gavriil în fruntea soborului de la Călimăneşti, care se uni apoi cu cealaltă ctitorie a lui din acelaşi an, Cozia. » (În ed. a II-a, Buc., 1928, p. 57, se adaugă (nota 2): « Mănăstirea din Călimăneşti să fie bisericuţa din Ostrov, refăcută de Neagoe? »); *Histoire de l'Art Roumain Ancien*, Paris, 1922, p. 35: Mircea « . . . continua après . . . Radu, qui . . . avait pris, à ce qu'il paraît l'initiative, une autre bâtisse, où il voulut que ses os reposassent . . . » « . . . il bâtit donc, en 1386 le couvent de Cozia . . . »; *Guide historique de la Roumanie*, Deuxième édition, Buc., 1936, p. 46: «. . . le célèbre couvent de Cozia, bâti à la fin du XIV-e siècle, par le prince de Valachie Mircea l'Ancien . . . » (şi, în notă :) « Une forme antérieure, de construction très simple, est dans les environs immédiats de l'église actuelle, près de la chaussée à gauche ». (E deci vorba de « Cozia veche »).

[3] N. DOBRESCU, *Întemeierea mitropoliilor şi a celor mai vechi mănăstiri din ţară*, Buc., 1906, p. 61—62; *Din istoria bisericii romîne. Secolul al XIV-lea. Studiu istoric*, Buc., 1910, p. 44.

[4] Arhitect PETRE ANTONESCU, *Mănăstirea Cozia*, Buc., 1903, p. 10: Cozia «. . . fiind întemeiată de Radu, tatăl lui Mircea. . . purta numele de Nucet. De la Mircea cel Bătrîn, care întări mănăstirea şi zidi biserica cea mare, după cum se vede din hrisovul 1388 mai 20, monastirea purta numele de Cozia ». Totuşi, tot acolo (p. 15) întîlnim şi o observaţie — derutantă — cu privire la frescele din pronaos: « Vechimea lor o cunoaştem din însemnarea scrisă în alb pe zidul din faţă <est> la dreapta şi care ne dă anul 1386 ca leat al frescurilor. Deşi această

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

numai cu o datare uneori aproximativă, a edificiului în « vremea lui Mircea »[1].

Din punctul de vedere al localizării presupusei ctitorii a lui Radu, cercetătorii au ajuns treptat, la trei ipoteze deosebite: unii au păstrat vechea părere a lui Hasdeu că ea s-ar fi aflat la Călimăneşti[2]; alţii au găsit mai plauzibilă identificarea ei cu ruinele ce se văd şi astăzi cu cîţiva kilometri mai sus, pe Olt, la nord de mănăstire, pe partea vestică a şoselii[3]; în sfîrşit, nu puţini sînt cei care cred că mai vechea Cozie s-ar fi aflat chiar pe locul celei actuale, astfel că lui Mircea nu i-ar reveni decît meritul de a fi rezidit o ctitorie a tatălui său[4].

însemnare e făcută mult mai tîrziu, totuşi, ea trebuie să corespundă unei date ce se afla în altă parte, ştearsă la restaurare. Dacă admitem această dată, şi nimic nu ne împiedică a o admite . . . » etc.; de la această observaţie au pornit toate încercările de mai tîrziu de a data zugrăvirea pronaosului Coziei la anul 1386. Pentru imposibilitatea acestei datări însă, v. mai jos, p. 123.

[1] Marea majoritate a cercetătorilor au atribuit lui Mircea zidirea bisericii mari a Coziei, fără a se mai preocupa de existenţa presupusei ctitorii anterioare a lui Radu I sau Dan; astfel: MARIN DUMITRESCU, *Istoricul a 40 de biserici din Romînia*, III, Buc., 1907, p. 27, o atribuie lui Mircea, fără precizarea datei, dar cu dezvoltarea teoriei lui Const. Bilciurescu cu privire la rolul ei strategic; MELETE RĂUŢU, *Monografie eclesiastică a judeţului Vîlcea*, Rîmnicu-Vîlcea, 1908, p. 45: « clădită în anul 1386 de către Mircea cel Bătrîn »; P. V. NĂSTUREL, *Biserici, mănăstiri şi schituri din Oltenia*, în *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*, XIV (1913), p. 84, o atribuie lui Mircea, dar cu un semn de întrebare după data de 6809 (= 1300—1301); N. GHIKA-BUDEŞTI, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia*, I, *Originile şi înrîuririle străine pînă la Neagoe Basarab*, Buc., 1927 (*Bul. Com. Mon. Ist.*, XXI (1927); volum separat), p. 131 şi 150, o socoteşte tot ctitorie a lui Mircea, dar considerînd că ar fi fost zidită la 1393 (probabil după stolnicul Constantin Cantacuzino; v. mai jos, p. 119, nota 5); dar în *aceeaşi lucrare*, IV. *Noul stil din veacul al XVIII-lea*, Buc., 1936 (*Bul. Com. Mon. Ist.* XXIX (1936); vol. separat), admite, la p. 6, anul 1393 şi pe cel de 1386 la p. 131 şi 174; acelaşi autor, *L'Ancienne Architecture Religieuse de la Valachie*. Essai de synthèse (*Bul. Com. Mon. Ist.*, XXXV (1942) şi extras) afirmă: «. . . Cozia . . . fut fondée par le prince Mircea l'Ancien en 1386—1393 » (p. 12; la p. 57 şi în planşa IV însă, data e precizată: 1386); G. MILLET, *Cozia et les églises serbes de la Morava*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga* . . . , Paris, 1933, p. 827, admite — după N. IORGA, *Histoire de l'Art Roumain Ancien* — anul 1386; I. D. ŞTEFĂNESCU, *Contributions à l'étude des peintures murales valaques* . . . , Paris, 1928, p. 19, admite data 1386; apoi, în *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, p. 20, pe cea de 1393 (probabil după Ghika-Budeşti); GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii romîneşti*, Buc., 1937, p. 65, primeşte tot data de 1393. GH. RAŞCU, *Mănăstirile din judeţul Vîlcea*, Chişinău, 1937, p. 18: « Cozia e ctitoria lui Mircea cel Bătrîn, după cum arată o inscripţie ştearsă < ! > pe brîul ce încinge pronaosul < ! >, unde se citeşte « leat 6894 (1396) » < sic ! >. V. BRĂTULESCU, *Mănăstirea Cozia* (Extras din *Călimăneştii şi Monumentele istorice din împrejurimi*, Buc., 1942), dă tot 1386.

[2] T. G. BULAT, *Istoria bisericii oltene*, în volumul comemorativ *Oltenia*, Craiova (1943), p. 455 (pasajul privitor la întemeierea Coziei nu e însă decît o parafrază « literaturizată » a rîndurilor lui N. IORGA, *Istoria bisericii romîneşti*, citate mai sus p. 113, n. 2.

[3] DOMINIC IONESCU, *Schituri şi biserici de sat*, Buc., 1931, p. 35—41, cu o amplă descriere a ruinelor « Coziei vechi » însoţită însă de comentarii istorice, uneori fanteziste (acolo ar fi fost reşedinţa lui Mircea, în vremea cît era în luptă cu fratele său Dan etc.); *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, *Arta romînească în epoca feudală*, Buc., 1957 (Academia Republicii Populare Romîne, Institutul de Istoria Artei), p. 48: « . . . mănăstirea a continuat probabil viaţa unui monument anterior, care în tradiţia locală păstrează numele de Cozia Veche. Monumentul < biserica mare >, construit în vremea lui Mircea . . . , » etc. (v. însă şi mai jos, p. 116 şi nota 4).

[4] I. B. GEORGESCU, *Mănăstiri olteneşti, Cozia*, în *Năzuinţa*. Literatură Artă Ştiinţă (Craiova), III (1924), nr. 4—5, p. 1, afirmă: « Biserica cea mare, o întemeiere a lui Radu I, a fost rezidită din temelie de către Mircea cel Bătrîn . . . »; acelaşi, *Influenţe sîrbo-bizantine în arhitectura bisericească din Oltenia*, în *Arhivele Olteniei*, IX (1930), p. 154, nu mai aminteşte de « întemeierea » de către Radu. Tot către o zidire a actualei biserici de către Mircea, pe locul, însă, al unei mai vechi ctitorii a lui Radu, pare a înclina şi CONST. G. GIURESCU, *Istoria Romînilor*, I. *Din cele mai vechi timpuri pînă la moartea lui Alexandru cel Bun*, Buc., 1935 (v. ed. a 5-a, Buc., 1946, p. 487).

O părere aparte prezintă ST. NICOLAESCU, *Cercetări arheologice*, care consideră că au existat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Inscripţia de pe brîul dintre registrele de pictură al pronaosului (de remarcat lipsa de concordanţă între traseul inscripţiei iniţiale şi cel al «reînnegririi»). (Foto N. Ionescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai de curînd însă, sistemul de ipoteze al lui Hasdeu a primit, în chiar temeiurile sale, o serie de grele lovituri: I. Donat a ridicat, cel dîntîi, o serie de temeinice argumente împotriva existenţei ipoteticei ctitorii a lui Radu I, de la Călimăneşti [1], propunînd, ca *soluţie provizorie*, identificarea mănăstirii ce primise danii sub acest domn şi sub Dan, cu Cozia însăşi; apoi, P. P. Panaitescu [2] a arătat — fără putinţă de îndoială — chiar pe temeiul documentelor lui Mircea, că Nucetul *sau* Cozia şi « mănăstirea Sf. Troiţă de la Călimăneşti » nu sînt decît cele trei nume diferite sub care, în documentele lui Mircea, apare una şi aceeaşi mănăstire. Existenţa acesteia încă din vremea lui Radu I este însă admisă, pe temeiul identificării ei cu « biserica » sau « mănăstirea » nenumită ce primise daniile amintite în « preţiosul hrisov » (ca să menţinem numele pe care i l-a dat Hasdeu) din 20 mai 1388 şi pe acela al menţiunii dintr-un document prin care Mihail, fiul lui Mircea, întăreşte la 22 iunie 1418 « celor două mănăstiri care sînt întemeiate de bunicul domniei mele şi de părintele domniei mele, de la Cozia, a sfintei... Troiţe şi a sfintei Bunevestiri de la Codmeana... » toate daniile, scutirile şi milele primite de ele pînă la acea dată [3]. În ce priveşte localizarea acestei mănăstiri anterioare Coziei, se propune identificarea ei cu ruinele numite azi « Cozia veche ».

Recent, însă, prof. V. Vătăşianu [4] a contestat — cu perfectă dreptate, cum au dovedit-o apoi sondajele executate acolo [5] — vechimea acestor ruine, admiţînd însă, şi d-sa, existenţa ctitoriei anterioare domniei lui Mircea: aceasta n-ar fi decît actuala biserică mare a mănăstirii Cozia, începută cel puţin

două ctitorii ale lui Radu: una la Călimăneşti şi alta la Cozia; că ambele au fost rezidite de Mircea, chiar la începutul domniei, şi că, în 1388, ele au fost reunite, împreună cu Cotmeana, devenind metoacele Coziei. Ceea ce determină pe autor să considere că — deosebit de mănăstirea de la Călimăneşti, postulată de Hasdeu — a mai existat şi o Cozie anterioară lui Mircea, era (v. acelaşi, *Cel mai vechi hrisov al lui Mircea cel Bătrîn cu privire la mănăstirea Cozia, 27 aprilie 1386*, Buc., 1939, 12 p.) acceptarea drept corectă a *datei false* de 27 aprilie 1386, sub care apare într-una din condicile Coziei, copia unui hrisov *aflat în original, fără dată* (Panaitescu, *Documente*, nr. 28, p. 98—101; *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 44, p. 59—60; data este însă: între 1409 şi 1418).

[1] I. Donat, *Fundaţiunile religioase ale Olteniei*, I, Craiova, 1937 (Extras din *Arhivele Olteniei*, nr. 86—88, p. 36—37).

[2] P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn*, Buc. <1944>, p. 154 (pasajul e reprodus cu minime schimbări şi în *Istoria bisericii romîne*. Manual pentru Institutele teologice (alcătuit de Gh. Moisescu, Ştefan Lupşa şi Al. Filipaşcu), vol. I (—1632), Buc., 1957, p. 207.

[3] P. P. Panaitescu, *Documente*, nr. 35, p. 114—116; *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 56, p. 70—71. „... монастирѣм ѡбоѥм, ѥжѥ сѫ съсзданѥ ѿ дѣда господства-ми и ѿ родитлѣ господства-ми, ѿ Козѥѫ свѣтыѫ... Троицѫ и свѣтаго Благовѣщениѥ ѿ Кодмѣнѫ...". Observăm că pasajul este susceptibil şi de o altă interpretare şi anume: cele două mănăstiri formau, la acea dată, o singură unitate administrativă, dar una dintre ele era zidită de către « bunicul domniei mele » (Radu) = Cotmeana (v. şi *SCIA*, VI (1959), nr. 2, p. 292 şi nota 2), cealaltă de « părintele domniei mele » (Mircea) = Cozia (în acord cu unanimitatea menţiunilor documentare). Faptul că se aminteşte întîi de Radu şi apoi de Mircea se explică atît prin ordinea cronologică a domniilor, cît şi prin aceea că cele mai vechi danii pe care le avea *unitatea administrativă* datau din vremea acestui domn. Dacă, apoi, este amintită mai întîi Cozia, aceasta se datoreşte, desigur, faptului că ea avea rolul de lavră, pe cînd Cotmeana era subordonată ei.

[4] V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările romîne*, I, *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Buc., 1959, p. 191: « Ruinele bisericuţei, singurele vizibile limpede <la Cozia veche>, aparţin unei clădiri mult mai recente ».

[5] Biserica ruinată datează din secolul al XVII-lea, iar la epoca de care ne ocupăm aci, pe locul ei nu se ridica nici un fel de construcţie. (Mulţumesc tov. N. Constantinescu, cercetător la Secţia feudală a Institutului de arheologie al Academiei R.P.R., care a condus cercetările întreprinse la Cozia şi « Cozia veche » şi care ne-a informat asupra rezultatelor, încă inedite, ale acestora.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sub domnia lui Dan, dacă nu chiar sub cea a lui Radu, şi pe care Mircea n-ar fi făcut decît să o termine [1].

Astfel, în clipa de faţă, nu se mai pune, nici problema existenţei unei presupuse ctitorii a lui Radu I la Călimăneşti, nici cea a identificării acesteia cu ruinele de la « Cozia veche ». « Problema Coziei » — creată în forme atît de complicate de către Hasdeu — se reduce acum la numai două întrebări. Mai întîi: este mănăstirea Cozia, ca instituţie, înfiinţată anterior zidirii bisericii actuale, sau numai o dată cu aceasta? Apoi: cînd, anume, a fost construită actuala biserică? De fapt, însă, aceste două întrebări sînt atît de strîns legate, încît le putem socoti ca una singură, căci numai stabilind data construirii actualei biserici putem vedea dacă mai este necesar să presupunem existenţa unei ctitorii anterioare ei şi, invers, numai stabilind data întemeierii mănăstirii ca instituţie, putem vedea întrucît biserica actuală înlocuieşte o ctitorie anterioară.

*

Cum s-a arătat la începutul acestor pagini, criteriile de stil ne permit să fixăm numai, în linii foarte mari, epoca în care un monument oarecare a putut fi construit. În cazul special al Coziei — aşa cum s-a putut vedea pînă aci — o asemenea datare aproximativă ar fi lipsită de interes, toată lumea fiind azi de acord că actuala biserică datează din ultimele decenii ale veacului al XIV-lea. Folositor ar fi să se poată ajunge la o datare mai puţin aproximativă, la precizarea chiar a anului, sau anilor, în care edificiul a fost construit. Pentru aceasta însă, numai izvoarele istorice ne-ar putea da informaţii şi, ca urmare, o analiză atentă a fiecăreia dintre categoriile de asemenea izvoare — narative, epigrafice şi documentare — este absolut necesară. Se cuvine însă să menţionăm, încă de pe acum, o trăsătură comună tuturor acestor categorii: absolut toate consideră — indiferent de data ce o atribuie monumentului — că întemeietorul Coziei a fost Mircea Voievod.

Dintre izvoarele narative [2], cronicile (care în diferitele lor redacţii şi forme reproduc, toate, pentru această parte — cu neînsemnate variante [3], sau în prelucrare [4] — un acelaşi izvor, pierdut) prezintă ca dată a construirii

[1] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 193: « Cu privire la datare dispunem de o inscripţie zugrăvită în pronaos pe un brîu alb, din care se mai poate citi anul 6894 (= 1386). Această dată se referă probabil la executarea picturii, iar biserica însăşi trebuia să fie cu cîţiva ani mai veche. E deci inevitabil ca ea să fi fost începută încă din vremea predecesorului lui Mircea, a lui Dan I, dacă nu chiar a lui Radu I. Aceeaşi dată, 6894, e repetată în altă inscripţie din navă, zugrăvită cu ocazia refacerii picturii din vremea brîncovenească în care se spune că la data de mai sus fusese zidită biserica. În sfîrşit, inscripţia săpată în piatră, deasupra uşii principale, aşezată acolo în anul 7215 (= 1707), susţine că biserica ar fi fost ridicată de Mircea voievod în anul 6809 (= 1301). Absurditatea acestei date a fost demonstrată cu prisosinţă, deşi nu ştiu dacă nu se datoreşte şi ea mai curînd vreunei confuzii . . . , decît unei simple imaginaţii. Fireşte însă că la anul 1301 nu se poate să fi fost vorba nici de biserica actuală, nici de Mircea, dar această dată ar putea păstra amintirea întemeierii mănăstirii Nucetului. Biserica actuală nu poate data decît din anii 1380—1386 ».

[2] Deşi nu ne vom ocupa aci de relatările călătorilor (ele fiind cu mult prea tîrzii pentru a mai putea arunca vreo lumină în chestiunea ce ne preocupă) trebuie să menţionăm, însă, că şi ele, fără excepţie, înregistrează — de la cele mai vechi pînă la cele mai noi — tradiţia mănăstirească ce atribuie lăcaşul iniţiativei lui Mircea.

[3] *Istoria Ţării Romîneşti 1290—1690. Letopiseţul Cantacuzinesc.* Ediţie critică, întocmită de C. Grecescu şi D. Simonescu, Buc., 1960, *(Cronicile medievale ale Romîniei*, III), p. 3, rînd 15—21 şi rînd 42—52 (aparat); vezi şi p. 204.

[4] < Radu Popescu > *Istoriile domnilor Ţării Romîneşti . . .* [compilate şi alcătuite de Constantin Căpitanul Filipescu], publicate de N. Iorga, Buc., 1902, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Coziei văleatul 6891 (= 1382—1383), adică tocmai acela în care, în cuprinsul lor, se consideră că Mircea şi-a început domnia. Excepţie nu face decît, cum s-a văzut, *Cronologia tabelară*, bineînţeles în măsura în care aceasta poate fi considerată ca un izvor narativ [1]. Este demn de remarcat că, totuşi, şi în acest caz — deşi în urma greşelilor pe care le face autorul ei anonim, *Cronologia* pune zidirea bisericii la începutul secolului al XIV-lea — Cozia apare ca fiind ctitorie a unui Mircea Voievod, chiar dacă acesta este considerat drept altul decît Mircea cel Bătrîn.

La atît se reduc ştirile pe care ni le oferă izvoarele narative şi, ca urmare, ajutorul pe care ni-l pot da ele în discutarea problemei ce ne preocupă este de minimă însemnătate.

Materialul epigrafic ridică o serie de chestiuni dificile, şi deci cercetarea lui implică o mai adîncă analiză.

Pare puţin probabil ca biserica mare a Coziei să fi avut, încă de la origine, o pisanie sculptată în piatră, aşezată deasupra uşii de intrare: edificiile sîrbeşti de acelaşi tip — mai vechi, contemporane sau mai noi, chiar — au (sau cel puţin au avut) numai pisanii zugrăvite pe unul dintre brîiele ce despart registrele de pictură, din pronaos sau naos. Şi la noi, la Biserica Domnească din Curtea de Argeş, pisania (păstrată numai fragmentar) era de acest tip [2], pe care-l mai întîlnim apoi, în 1542—1543, chiar în cuprinsul complexului Coziei [3], deşi cazuri de folosire a pisaniilor în piatră pot fi constatate în Ţara Romînească încă aproape un veac mai devreme [4]. Actuala pisanie a bisericii mari — cea care prezintă ca dată a zidirii bisericii văleatul 6809 şi care a indus în eroare pe autorul anonim al *Cronologiei* — n-a fost pusă decît în 1706—1707 (după cum ne informează chiar textul ei) o dată cu ancadramentul sculptat deasupra căruia se află şi cu adăugarea pridvorului a cărui zugrăvire s-a terminat în 1707. Data de 6809 din cuprinsul ei nu pare deci să provină dintr-o mai veche pisanie în piatră, originară [5], ci din lectura greşită, fie a unui document, fie — mai degrabă — a unei inscripţii oarecare,

[1] Admiţînd părerea lui N. Iorga (*Cronicile muntene. Întîiul memoriu. Cronicile din secolul al XVIII-lea*, în *Analele Academiei Romîne*, Seria II, Tom. XXI (1898—99), *Memoriile secţiunii istorice*, Buc., 1899 (şi extras), p. 417 (117); *Operele lui Constantin Cantacuzino, Introducere*, p. XXXVIII; *Istoria literaturii romîne*, ed. a II-a, revăzută şi larg întregită, Buc., 1928, p. 198 şi nota 4), trebuie să o socotim numai ca pe o *lucrare pregătitoare* în vederea alcătuirii unei adevărate lucrări istorice. Acceptînd punctul de vedere al lui Al. Vasilescu (*Cronologia tabelară. Data alcătuirii şi autorul ei*, în *Revista Istorică Romînă*, II (1932), p. 367—381 şi III (1933) p. 54—75) ea ar fi un manual didactic: « primul manual romînesc de istorie din secolul al XVIII-lea ce cunoaştem » (p. 73). Indiferent de data şi împrejurările alcătuirii, *forma* ei de paralelă între ştirile culese din cronici, cele date de inscripţii şi cele documentare, nu ne permite ipoteza folosirii ei ca manual.

[2] Ea se află zugrăvită pe peretele de vest al naosului, pe brîul ce desparte portretele ctitorilor de scena « Adormirii » situată imediat mai sus (fotografie, transcriere şi traducere în *Curtea domnească din Argeş*, Buc., 1923 = *Bul. Com. Mon. Ist.*, X—XVI (1917—1923), p. 50).

[3] Pisania zugrăvită din pronaosul bisericuţei Bolniţei (N. Iorga, *Inscripţii*, I, nr. 355, p. 173; Al. Ştefulescu, *Mănăstirea Tismana* [3], Buc., 1909, p. 117, nota 2).

[4] Cea mai veche pisanie în piatră cunoscută în Ţara Romînească este cea, din 1461, a bisericii — azi dispărută — zidită de Vlad Ţepeş la Tîrşor (Const. C. Giurgescu, *O biserică a lui Vlad Ţepeş la Tîrşor*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, XVII (1924), p. 74—75).

[5] S-a presupus (N. Iorga, *Inscripţii*, I, p. 175) că data ar putea proveni dintr-o pisanie pusă, cu prilejul unei reparaţii, de către Radu Paisie, ceea ce nu este imposibil, dar pare mai puţin probabil: într-un asemenea caz, în actuala pisanie ar fi existat, credem, măcar o aluzie la reparaţia pentru a cărei consemnare ar fi fost pusă pisania presupusă a fi de la Radu Paisie. Textul actualei pisanii nu lasă însă să se întrevadă că s-ar fi ştiut

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

alta însă (cum vom vedea îndată) decît adevărata pisanie care, şi aci, se află zugrăvită în pronaos, pe brîul alb ce desparte primul registru (numărînd de jos) de pictură figurativă de cel superior. Greşala de lectură ce se vădeşte în cuprinsul actualei pisanii în piatră trebuie să se fi săvîrşit la o epocă destul de tîrzie, la care, fie că originalul era rău păstrat, fie — mai degrabă — că (aşa cum a arătat-o cu numeroase exemple Dimitre Onciul) [1] semnul « coppa » (cu valoare numerică de 90 şi, de obicei, în formă de seceră cu deschizătura spre dreapta) [2], din ce în ce mai puţin folosit la noi, ajunsese a fi neînţeles. Am fi avut deci, în acest din urmă caz, în originalul din care s-a luat data — ce putea să nu fie, numaidecît cea a zidirii, ci a oricărui eveniment în legătură cu mănăstirea — leat 6899, din care, prin dispariţia sau neînţelegerea lui « coppa », s-a ajuns la 6809 [3]. Dar acest din urmă an — 6809 — apărînd acum ca cea mai veche dată la care era pomenită mănăstirea, a fost considerat ca însuşi anul întemeierii ei. Că autorii textului pisaniei nu şi-au putut da seama de anacronism şi că, deci, n-au încercat să corecteze eroarea prin comparaţia cu ştirile pe care le-ar fi putut oferi documentele mănăstirii, e lesne de înţeles: mai întîi, aceasta ar fi cerut o idee de critică istorică pe baza comparaţiei dintre izvoare, idee pe care, desigur nu o aveau; în al doilea rînd, printre documentele Coziei — chiar presupunînd că, la acea vreme, s-ar mai fi păstrat toate în original şi nu şi în copii mai mult sau mai puţin exacte — figurau, cum se ştie, şi foarte multe care nu au dată [4]. Acestea puteau fi considerate mult mai vechi decît erau în realitate şi, deci, ca fiind, eventual, şi de la începutul secolului al XIV-lea. Astfel, autorii textului pisaniei în piatră din 1706—1707 au putut cădea în greşala — trecută apoi şi în *Cronologie* [5] — de a presupune (dat fiind că e inadmisibil ca aceeaşi persoană să domnească şi la

de vreo reparaţie anterioară. De altfel, chiar dacă am admite existenţa acestei pisanii — mai vechi, dar nu originare — aceasta nu ar schimba, întru nimic, cele ce urmează.

[1] D. Onciul, *Radul Negru*, p. 125 şi 127—128; *Originile principatelor romîne*, p. 261; (cf. şi nota editorului de la p. 375—376 (nota 14).

[2] Pentru diferitele forme pe care le-a avut acest semn la noi şi pentru înlocuirea lui, mai tîrziu, cu ҂ (cervu), v. E. Vîrtosu, *Din paleografia chirilică romînească*, în *DIR*, *Introducere*, I, Buc., 1956, p. 309.

[3] D. Onciul, *Radul Negru*, p. 127—128, admitea că, în vechea inscripţie din care s-a luat anul 6809, ar fi figurat, de fapt, 6890 (Ѕѡ+coppa) ca dată a fundării mănăstirii *ca instituţie* (nu ca aceea a *zidirii* cum spune textul actual); din aceasta prin neînţelegerea lui « coppa », citit ca θ, s-ar fi ajuns la 6809. În această formă, explicaţia ne pare greu de primit: nu numai că lectura lui « coppa » ca θ este mai puţin probabilă, dar, admiţînd că autorii noii pisanii au putut citi — chiar greşit — data, trebuie să admitem că ei au putut cu atît mai mult citi numele voievodului care — şi la ei, ca şi în toate celelalte izvoare — e totuşi Mircea. La 6890 (= 1381—1382), însă, nu începuse să domnească, probabil nici Dan. Ipoteza lui Onciul se explică prin aceea că el, acceptînd presupunerea lui Hasdeu, *a căutat* o dată de fundare care să corespundă domniei lui Radu I.

[4] Panaitescu, *Documente*, nr. 20, p. 81—84, *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 34, p. 50—51 (orig.); Panaitescu, *Documente*, nr. 34, p. 113, *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 37, p. 52—53 (copie); Panaitescu, nr. 29, p. 101—104, *DIR*, nr. 39, p. 55—56 (copie); Panaitescu, nr. 25, p. 93—95, *DIR*, nr. 41, p. 57—58 (copie); Panaitescu, nr. 26, p. 95—97, *DIR*, nr. 42, p. 58 (orig.); Panaitescu, nr. 27, p. 97—98, *DIR*, nr. 43, p. 58—59 (orig.); Panaitescu, nr. 28, p. 98—101, *DIR*, nr. 44, p. 59—60 (orig.).

[5] Aceasta situează alcătuirea *Cronologiei* — cel puţin în forma ei de azi — după 1707. Observăm, iarăşi, un fapt interesant pentru stabilirea paternităţii acestui izvor: stolnicul Constantin Cantacuzino, în răspunsurile sale (din 4 martie 1694) la întrebările lui Marsigli dă o altă dată pentru zidirea Coziei: « E questo (Mircia) fece quel monasterio cenobio sù le sponde dell'Olt, chiamato Cosia, nell'anno di Christo 1393 » (N. Iorga, *Manuscripte din biblioteci străine*. Al doilea memoriu, în *Analele Academiei Romîne*, Seria II, Tom. XXI (1898—99), *Memoriile secţiunii istorice*, Buc., 1899, p. 74 şi *Operele lui Constantin Cantacuzino*, p. 51). Nu ştim de unde a putut lua stolnicul data de mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

începutul şi la sfîrşitul aceluiaşi secol) existenţa a *doi* Mircea Voievod: unul, imaginarul « cel dintîi » de la 1300—1303; celălalt, realul Mircea cel Bătrîn, de la sfîrşitul veacului.

Dacă nu putem astăzi stabili *temeiul* documentar sau epigrafic din a cărui greşită lectură provine data din inscripţia în piatră de la 1707, avem, în schimb, ni se pare, putinţa de a preciza *cînd* s-a creat legenda lui « Mircea Voevod cel dintîi ». Într-adevăr, la leat 7213 (1704—1705) — deci cu doi ani înaintea datei la care s-a pus pisania de care am vorbit pînă aci — repictaseră naosul, « nastavnic fiind Serafim ieromonah », meşterii « Preda и снь его ⟨ = şi fiul său ⟩ Ianache, Sima, Mihail zugravi », aşa cum reiese dintr-o altă pisanie, zugrăvită pe peretele de vest al naosului, deasupra trecerii spre pronaos[1]. În cuprinsul acesteia din urmă, Serafim şi zugravii amintiţi afirmă însă că biserica a fost « zidită din temelie de bl⟨a`goč⟨e⟩stivul răposatŭ domnŭ Io Mircea Voevod cel Bătrîn, la cursul anilor 6894 » (= 1385—1386). Este evident deci că Serafim şi zugravii amintiţi nu aflaseră despre presupusa existenţă a bisericii Coziei încă de la începutul veacului al XIV-lea, ceea ce ar fi fost cu neputinţă dacă în mănăstire s-ar fi ştiut ceva în privinţa aceasta. Avem deci temeinice motive să credem că legenda lui « Mircea Voevod cel dintîi », ca fundator la 1300—1301 al Coziei, a fost născocită între datele la care s-au pus cele două pisanii, cea zugrăvită (1704—1705) şi cea în piatră (1706—1707). Trebuie totdeodată să credem că pentru redactarea acestor două pisanii s-au folosit două izvoare diferite, unul care a permis eroarea de dată din pisania în piatră, celălalt pe temeiul căruia s-a ajuns la anul din pisania zugrăvită, mult mai plauzibil şi a cărui provenienţă se cuvine a fi cercetată.

Desigur, nastavnicul Serafim şi zugravii — fiind, de bunăseamă, cu toţii ştiutori de carte — puteau să cunoască din cronici că un « Mircea voevod bătrînul... făcut-au şi sfînta mănăstire den Cozia... »[2]; dar cum textul cronicii continuă « cînd era văleatul 6891 », — şi nu 6894 ca în pisanie — putem fi siguri că nu din tradiţia cronicărească şi-au luat ei ştirile.

Care a fost atunci izvorul pe care l-au folosit zugravii pentru stabilirea datei zidirii mănăstirii?

Probabil, data zugrăvită în pronaos, pe care — cum am spus — o semnalase în 1903 arhitectul Petre Antonescu[3] şi despre care la 17 septembrie 1909, Virgil Drăghiceanu nota: « ... pe o bandă albă, pe care în vechime era scrisă toată inscripţia de fundare a lui Mircea Vodă (întocmai ca la Bolniţă), un an care în reparaţia ce s-a făcut bisericii la 1706, a fost *reînegrit*: ҂ѕѡчд = 1386...» (sublinierea autorului)[4].

Într-adevăr, se mai pot distinge şi astăzi pe peretele de vest al pronaosului, pe întreg brîul ce desparte primul registru (de jos) de pictură figurativă (sfinţii pustnici) de cel imediat superior (Acatistul) contururi răzleţe de litere, resturi ale unei inscripţii devenită ilizibilă, peste care e scris, către colţul de sud-est al încăperii вь лѣт҂ѕѡчд (= în anul 6894 (1385—1386)). Contrastul

[1] Tocilescu, *Raporturi* ..., p. 24—25; V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei*. Raportul al II-lea, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, XXVI (1933), p. 73.

[2] *Istoria Ţării Romineşti* ..., ed. cit., p. 3, rind 15—19 şi 43—44 (aparat).

[3] Petre Antonescu, *Mănăstirea Cozia*, p. 15: « ... însemnarea scris în alb < = pe alb>, cu litere negre, pe zidul din faţă <peretele est al pronaosului> la dreapta, dă anul 1386 ... Deşi această însemnare e făcută cu mult mai tîrziu ... ».

[4] Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 72; văleatul ѕѡцд, cum apare dintr-o greşeală de tipar în text (că e vorba de greşeală de tipar, o arată, de altfel corespondenţa cu anul erei noastre, indicat alături), ar fi o imposibilitate: ц are valoarea numerică de 900 (nouă sute).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

între aceste cîteva semne, intens negre, şi restul literelor din inscripţie, de-abia vizibile, ne dovedeşte îndeajuns că ele sînt mult mai recente; faptul că văleatul amintit este aşezat pe o porţiune oarecare a brîului (nici la capătul lui, nici în mijlocul lui) exclude părerea că avem a face cu o inscripţie cu totul independentă şi nu cu o « reînnegrire » a unui fragment din inscripţia anterioară: este cert că zugravul, autor al unei noi inscripţii, n-ar fi scris, la întîmplare, o dată oarecare, fără explicaţia sensului ei, peste un text mai vechi, aproape şters şi este caracteristic faptul că, tocmai în jurul acestei date, literele inscripţiei anterioare se întrezăresc, astăzi, mai bine. În consecinţă, ori admitem că — aşa cum pare probabil — văleatul ce ne preocupă este retuşarea unei date din cuprinsul inscripţiei mai vechi, ori trebuie să socotim că el este o inscripţie cu totul nouă, zugrăvită la întîmplare; în acest caz însă valoarea ei este nulă: o dată, scrisă într-o epocă neprecizată, avînd un sens neprecizat, şi a cărei exactitate nu poate rămîne, deci, nici ea decît tot neprecizată, n-ar putea prezenta, evident, nici un fel de însemnătate pentru rezolvarea problemei în discuţie.

Admiţînd, astfel, părerea generală că văleatul de pe brîul pronaosului este « reînnegrirea » unui fragment din inscripţia anterioară azi ilizibilă, ne rămîn de examinat trei probleme anexe: cea a datei la care s-a făcut retuşarea [1] şi cele — indisolubil legate între ele — a sensului pe care îl avea văleatul în textul iniţial şi a exactităţii cu care s-a păstrat el în inscripţia « reînnegrită ».

În privinţa epocii « reînnegririi », ipoteza lui Drăghiceanu, că aceasta s-ar fi făcut în vremea reparaţiei brîncoveneşti, pare cea mai plauzibilă: ar fi greu de crezut că « reînnegrirea » a putut fi făcută de altcineva decît de unul dintre zugravii care au lucrat la repictarea bisericii. Dar, cum pronaosul n-a fost niciodată repictat, pare puţin probabil ca naosul să mai fi suferit o repictare şi înainte de cea cunoscută, din 1704—1705, căci — dacă zugrăveala din naos s-ar fi degradat în două rînduri — ar fi cu totul curios ca ea să se fi păstrat aşa cum o vedem noi astăzi, în pronaos. Dacă retuşarea datei de pe brîu s-ar fi făcut ulterior anului 1706—1707, autorul acestei operaţii ar fi avut de ales: ori reproducea, în măsura în care mai putea să-l distingă clar, văleatul din vechea inscripţie, ori îl completa după ştirea oferită de pisania zugrăvită în naos, ori, în sfîrşit, îl modifica după data greşită pe care o conţine pisania în piatră de deasupra intrării. Aceasta din urmă avea însă girul atît al domniei, cît şi al ierarhiei bisericeşti, în textul pisaniei fiind pomeniţi şi domnul (Constantin Brîncoveanu) şi mitropolitul Theodosie, şi episcopul de Rîmnic, Anthim (Ivireanul, viitorul mitropolit), şi egumenul mănăstirii, Mihail. Ar fi fost deci normal ca autorul « reînnegririi » să prefere această versiune celei pe care o dă inscripţia zugrăvită în naos, datorată nastavnicului Serafim şi zugravilor, personaje cu mult mai puţin ilustre. Dacă el n-a făcut astfel, aceasta înseamnă, ori că pisania în piatră nu exista încă — ceea ce ne trimite la un an anterior reparaţiei din 1706—1707, cu prilejul căreia s-a pus ancadramentul sculptat al intrării şi pisania, adăugîndu-se şi actualul pridvor — ori că în textul inscripţiei pe care a « reînnegrit-o » se aflau încă cifre care făceau mai plauzibil anul din pisania zugravilor, decît cel din aceea a domnului şi marilor ierarhi [2]. Admiţînd prima ipoteză, apare mai verosimil ca « reînne-

[1] Am menţionat data notelor lui Drăghiceanu pentru a nu se crede că e vorba, cumva, de o « reînnegrire » cu totul recentă.

[2] În acest caz trebuie să credem că el a văzut acolo patru litere-cifre — nu trei, cîte apar în data falsă — şi că una dintre acestea a putut fi citită 90 iar alta 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grirea » să fie datorată meşterilor care au zugrăvit naosul şi care au adoptat văleatul 6894 ca dată a construirii bisericii, decît celor care au pictat pridvorul; aceştia din urmă au lucrat după — sau, în cel mai bun caz, concomitent cu — instalarea noului portal din ansamblul căruia face parte pisania în piatră ce consfinţeşte data rezultată dintr-o lectură greşită: pentru ei data zidirii bisericii trebuind să fie deci 6809, văleatul 6894 nu prezenta o deosebită importanţă şi, ca urmare, n-ar fi avut de ce să-l « reînnegreasca ». În consecinţă e mai probabil ca « reînnegrirea » să se fi făcut în 1704—1705.

Admiţînd cea de-a doua ipoteză, apare, ce e drept, posibilitatea ca acela — sau aceia — care au «reînnegrit» văleatul de pe brîu să se fi inspirat, *pentru a-l completa*, şi din ştirea cuprinsă în inscripţia pusă de zugravii naosului, dar aceasta nu schimbă întru nimic datele fundamentale ale problemelor ce ne rămîn de analizat: cea a sensului pe care-l avea văleatul în inscripţia originală şi cea a exactităţii cu care s-a procedat la « reînnegrirea » lui.

Într-adevăr: ar fi foarte greu de crezut că nastavnicul Serafim şi zugravii naosului ar fi folosit un alt izvor care — existent pe atunci şi dispărut astăzi — să fi dat şi el exact aceeaşi dată de zidire a mănăstirii ca şi inscripţia de pe brîul din naos, căci, dacă un asemenea izvor ar fi existat la 1704—1705, şi dacă din cuprinsul lui ar fi reieşit clar că Mircea a zidit Cozia la leat 6894, nu putem presupune că el ar fi rămas cu totul necunoscut autorilor pisaniei în piatră, pusă cu numai doi ani mai tîrziu: dacă aceştia ar fi avut o asemenea dată certă, n-ar mai fi recurs la conjectura ce i-a făcut să admită o dată falsă. Reiese deci că autorii pisaniei în piatră puteau să se îndoiască de exactitatea datei zidirii bisericii pe care o adoptaseră, cu doi ani mai înainte, zugravii naosului. Cum într-un răstimp atît de scurt ar fi fost imposibil ca degradarea inscripţiei de pe brîu să fi făcut atît de mari progrese încît ceea ce putuseră citi clar zugravii să nu mai poată fi nici măcar controlat la 1706—1707, trebuie să admitem că, ori văleatul de pe brîu nu fusese încă reînnegrit, dar el era atît de şters încît lectura zugravilor apărea — şi era într-adevăr — cu totul îndoielnică, ori anul fusese reînnegrit şi deci nu mai exista nici o posibilitate efectivă de a controla exactitatea cu care se făcuse operaţia.

Dar, dacă, pe cît se pare, chiar autorii pisaniei în piatră s-au îndoit de exactitatea lecturii văleatului de pe brîu şi de interpretarea pe care i-o dăduseră zugravii naosului, cu atît mai mult, nouă celor de azi ni se impune să cercetăm cu atenţie problema. În primul rînd trebuie să ne întrebăm: au mai putut oare citi, încă, Serafim şi zugravii naosului, ceva din textul — azi complet ilizibil — al inscripţiei de pe brîul dintre registrele de pictură din pronaos? Dacă presupunem că da, atunci putem crede că — aşa cum ne spune pisania zugravită de ei — data de 6894 ar fi, într-adevăr, cea a zidirii bisericii şi nu aceea a vreunui eveniment, poate în legătură directă cu construcţia, poate într-una indirectă; dacă presupunem că nu, atunci trebuie să credem că ei doar *au bănuit* că data ar fi cea a zidirii. Dar trebuie să ne mai punem şi cealaltă întrebare: înainte de a «reînnegri» cifrele văleatului, le citiseră mai întîi, oare, zugravii bine?

O oarecare îndoială în această privinţă ni se pare îndreptăţită.

Dat fiind că, în mod obişnuit, în Ţara Romînească, anul de la facerea lumii — ca şi indictionul — începea de la 1 septembrie [1], văleatul 6894

[1] Ion Ionaşcu şi Francisc Pall, *Elemente de cronologie*, în *DIR*, *Introducere*, I, p. 415—419.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

corespunde răstimpului dintre 1 septembrie 1385 şi 31 august 1386; domnia lui Mircea, însă, nu începe decît *după* 23 septembrie 1386, data morţii lui Dan I[1]. Dacă admitem că văleatul inscripţiei din pronaos ar fi, nu acela al zugrăvirii bisericii, cum s-a afirmat adesea, ci numai cel al construirii ei şi încă ne izbim îndată, de o contradicţie între această presupunere şi izvoarele istorice, care sînt *unanime* în a afirma că mănăstirea este ctitoria lui Mircea. Ceva mai mult, constatăm că această contradicţie se întîlneşte în însuşi cuprinsul inscripţiei zugrăvite în naos, în care văleatul respectiv este indicat cu certitudine ca fiind cel al zidirii bisericii de către Mircea; astfel sîntem puşi în alternativa: ori văleatul este exact şi nu Mircea este ctitorul, ori Mircea este ctitorul şi atunci văleatul *trebuie* să fie greşit.

O dată însă constatată această nepotrivire, trebuie să-i găsim explicaţia: din nefericire — în condiţiile pe care le-am văzut pînă aci — nu ni se oferă numai *una singură*, ci mai multe, dintre care, însă, nici una nu este pe deplin convingătoare.

Astfel: să considerăm, pentru moment — ca simplă ipoteză de lucru — că data de 6894 (1385—1386) ar fi corectă. Pornind de la aceasta, se pot face o serie întregă de supoziţii:

Dacă am admite că ea reprezintă anul zugrăvirii (sau chiar numai cel al terminării zidirii), ar trebui să credem, ori că biserica a fost şi începută şi deplin sfîrşită de către Dan (Mircea avînd numai rolul de a fi contribuit, eventual, la terminarea clădirilor monastice din jur sau, cel mult, de a fi patronat zugrăvirea bisericii), ori că Mircea a construit biserica înainte de a fi venit la domnie. În primul caz, ne-am situa pe o poziţie cu totul arbitrară, în contradicţie cu *absolut toate* izvoarele istorice; în cel de-al doilea, ar fi să nu ţinem seamă de amploarea, desăvîrşita concepţie şi perfecta realizare a monumentului, incompatibile cu resursele materiale de care putea dispune la acea epocă un mare feudal, fie el chiar fratele domnului în scaun[2].

Dacă admitem că leat 6894 reprezintă anul începerii zidirii, ar trebui să credem, ori că monumentul a fost început de Dan şi numai terminat de Mircea, ori că Mircea şi-a început ctitoria în situaţia de mare feudal şi numai a terminat-o apoi ca domn. Prima ipoteză se izbeşte de aceleaşi obiecţii ca şi cea dintîi dintre cele precedente; în ce priveşte aceea că Mircea şi-ar fi început ctioria — proiectată însă mai modest, pe măsura mijloacelor lui de feudal — încă în cursul domniei fratelui său şi că, numai apoi, devenit domn, i-a dat amploarea pe care i-o cunoaştem azi, nu este nici ea verosimilă. Dacă lucrurile s-ar fi petrecut aşa, ar trebui să putem surprinde, în cuprinsul monumentului, o cît de mică dovadă a modificării proiectului iniţial în timpul construcţiei. Monumentul este însă unitar în ce priveşte structura, unitar în ce priveşte decoraţia şi — ceea ce este deosebit de important din acest

[1] P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn*, p. 45. Ţinînd seama de faptul că alegerea noului domn a trebuit să întîrzie şi ea cîteva zile, putem socoti, credem, că Mircea a început să domnească *efectiv* pe la 1 octombrie.

[2] Nu trebuie pierdut din vedere faptul că, pînă la venirea în scaun, viitorii domni nu aveau decît situaţia de mari feudali, beneficiari ai veniturilor provenite din exploatarea propriilor lor domenii. Domnii, însă, pe lîngă veniturile domeniilor personale, dispuneau şi de veniturile — foarte mari, la nivelul acelor vremi — ale ţării. Ţinînd seama de faptul că Dan nu era fără urmaşi, poziţia lui Mircea nu putea face excepţie de la regulă. Faima de care s-a bucurat Cozia pînă foarte tîrziu, arată că — pentru vremea la care a fost construită — ea a fost un monument de o deosebită însemnătate, întrecînd cu mult celelalte monumente contemporane. Ar fi greu de crezut că un asemenea monument ar fi putut să fie, nu o ctitorie domnească, ci una de mare feudal.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

punct de vedere — perfect unitar în ce priveşte concordanţa între structură şi decoraţie[1].

Rămîne să mai examinăm şi ipoteza că data de 6894 ar fi cea a începutului zidirii, dar că anul a fost calculat de către redactorul inscripţiei azi şterse, ca începînd, nu de la 1 septembrie, ci de la 1 ianuarie, caz în care văleatul indicat de inscripţie ar corespunde şi perioadei din domnia lui Mircea, cuprinsă între 23 septembrie şi 31 decembrie 1386. Nici această ipoteză nu este însă plauzibilă: mai întîi, ar fi greu de admis că, tocmai într-o pisanie a unei biserici de mănăstire, s-ar fi putut face excepţie de la regula generală pentru Ţara Romînească a vremii, folosindu-se alt început al anului decît cel de la 1 septembrie (al calendarului bisericesc constantinopolitan); în al doilea rînd, ar mai trebui să credem că una dintre primele griji ale lui Mircea, după venirea la domnie (în condiţiile, desigur grele, ce au urmat uciderii lui Dan de către Şişman) ar fi fost începerea zidirii unei mănăstiri, ba încă — în contradicţie cu toate obiceiurile constructorilor din acea vreme — în lunile de toamnă şi iarnă[2].

Am putea desigur, să socotim şi că data în discuţie, păstrată izolată de contextul ei, se raporta la un eveniment legat de întemeierea mănăstirii, nu în chip direct, ci doar indirect — o promisiune, amintirea scăpării dintr-o grea primejdie (boală, război etc.) atribuită intervenţiei divine[3] — dar cu aceasta am depăşit limitele strictei metode istorice, alunecînd spre tărîmul, cam ceţos, al istoriei romanţate.

Ne mai rămîne, deci, numai să luăm în consideraţie cealaltă posibilitate: zugravii au citit greşit data pe care apoi au reînnegrit-o. În acest caz, singura cifră care poate fi greşită este ultima[4]: s-a putut citi un θ (= 9), a cărui parte inferioară a ovalului era ştirbită, drept un Д (= 4).

Rezumînd concluziile lungii analize a izvoarelor epigrafice putem spune că inscripţiile din cuprinsul bisericii mari a Coziei dau două date diferite pentru zidirea ei: cea de 6809, indiscutabil greşită, cuprinsă în textul pisaniei în piatră de deasupra uşii de intrare şi cea — mai plauzibilă — de 6894, indicată în pisania zugrăvită din naos. Ca izvor al acesteia pare să fi servit un fragment din inscripţia zugrăvită pe brîul ce desparte registrele de pictură ale pronaosului şi contemporană cu această pictură, fragment reînnegrit probabil la 1704—1705. Această dată de 6894, anterioară domniei lui Mircea, nu poate fi, în nici un caz, aceea a unui eveniment în legătură cu zidirea sau pictarea monumentului, pe care toate izvoarele îl arată a fi

[1] G. Millet, *Cozia et les églises serbes . . .*, p. 849 şi 852, v. V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 194.

[2] Practica — generală la noi odinioară — era ca, pînă la venirea toamnei, edificiul să fie terminat într-atîta, încît zidurile să nu mai aibă nimic de suferit din cauza ploilor, zăpezii şi îngheţului.

[3] Pentru o astfel de tradiţie monastică, înregistrată pe la începutul secolului trecut, de către călătorul rus Kovalevski, v. Hasdeu, *Istoria critică*, I, p. 130 şi nota 2.

[4] Nu mai este necesar să arătăm de ce greşeala nu poate fi la litera-cifră a miilor; o greşeală la cifra sutelor, ѡ (= 800), ne-ar duce la datarea picturii pronaosului — contemporană cu inscripţia dispărută — fie cu un veac mai devreme, fie cu unul mai tîrziu, ceea ce este deopotrivă de imposibil. Orice schimbare a cifrei zecilor, ϥ (= 90), ne-ar îndepărta şi mai mult de domnia lui Mircea. Rămîne deci numai posibilitatea unei greşeli la cifra unităţilor.

O simplă privire asupra fragmentului reînnegrit este de ajuns pentru a ne arăta că ductul literelor este incontestabil recent, diferit de al acelora din puţinele inscripţii ce ni s-au mai păstrat din secolul al XIV-lea. Este deci evident că avem aface mai degrabă cu o rescriere a datei citite în textul iniţial, decît cu o « reînnegrire » ce ar implica păstrarea contururilor literelor vechi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ctitorie a lui Mircea. Ea este rezultată dintr-o greşită lectură a inscripţiei de pe brîu, înainte de «reînnegrirea» pe care o mai vedem astăzi.

Dacă am încercat să enumerăm mai sus o bună parte dintre ipotezele ce se pot construi în jurul datei pe care ne-o oferă fragmentul de inscripţie din pronaos — ipoteze ce merg, de la cel mai deplin arbitrar, pînă la ceea ce poate fi eventual acceptabil — n-am făcut-o pentru a căuta, în vreuna dintre ele, soluţia problemei, ci pentru a arăta că, pornind numai de la o dată destul de nesigură, despărţită de contextul ei azi definitiv pierdut, se poate construi *orice fel de ipoteză* şi că, deci, pe simpla menţionare — şi ea îndoielnică — a anului 6894 în inscripţia dispărută şi apoi pe repetarea lui (de data aceasta atribuindu-i-se un sens precis) în pisania de la 1704—1705, nu se poate întemeia încercarea de a preciza data zidirii bisericii mari a Coziei.

Dar, de vreme ce, nici pe temeiul izvoarelor narative, nici pe acela al inscripţiilor nu putem găsi soluţia problemei ce ne interesează, nu ne mai rămîne decît să ne adresăm documentelor.

Ca şi izvoarele din cele două categorii examinate pînă acum, şi documentele atribuie — fără excepţie [1] — întemeierea şi zidirea Coziei lui Mircea cel Bătrîn. Se cuvine să reamintim însă că — aşa cum s-a arătat la începutul acestei cercetări — numai istoricii moderni, printr-o greşită interpretare a unora dintre ele, au arătat îndoieli în această privinţă.

Trebuie să observăm că dacă, într-adevăr, mănăstirea ar fi fost zidită — cum s-a putut crede — fie de către Radu I, fie de către Dan, dispariţia totală a oricărei amintiri a iniţiativei acestora ar fi inexplicabilă altfel decît printr-o *voită* ascundere a adevărului de către Mircea. Dar, dacă, în cazul unei iniţiative a lui Dan, o asemenea denaturare ar fi cu putinţă, admiţîndu-se legenda, *falsă*, a luptei fratricide între acesta şi Mircea, în cazul unei iniţiative a lui Radu, ea ar rămîne de nemotivat în absolut nici un fel. Că Mircea nu ascunde adevărul în ce priveşte ctitoriile şi daniile părintelui şi fratelui său se poate vedea, de altfel, din hrisovul pe care îl dă Tismanei, la 27 iunie 1387 [2]: aci sînt amintite explicit toate iniţiativele şi donaţiile predecesorilor săi. Dacă am accepta totuşi, prin absurd, ipoteza că Mircea a ascuns intenţionat adevărul asupra iniţiativei lui Radu sau Dan în privinţa întemeierii Coziei, ne-am putea însă întreba pe cine ar fi putut oare el înşela? Căci actele în care el îşi atribuie ctitoria erau destinate a servi, ca titluri de proprietate, *în primul rînd, în faţa contemporanilor şi urmaşilor imediaţi*, iar aceştia puteau cunoaşte direct realitatea. Dacă, totuşi, presupunem că ar fi făcut-o, ce rost ar mai fi avut să menţioneze explicit în documentele sale în ce condiţii — «cu voia lui Radu Voievod» şi «cu voia lui Dan Voievod» — s-au făcut ctitoriei a cărei iniţiativă voia să şi-o atribuie, donaţii anterioare venirii sale în domnie? În sfîrşit, dacă Mircea şi-ar fi atribuit pe nedrept o ctitorie a lui Dan I, de ce urmaşii acestuia — care ar fi avut tot interesul să restabilească adevărul şi să repare nedreptatea făcută strămoşului lor — n-au făcut-o niciodată, ci, dimpotrivă, au contribuit ei înşişi la perpetuarea presupusei mistificări datorate lui Mircea? Căci Dan al II-lea, în hrisovul său din 12 decembrie

[1] Singura excepţie *ar părea* să o constituie hrisovul lui Mihail Voievod, din 22 iunie 1418, amintit, pentru a cărui interpretare vezi însă mai sus p. 116, nota 3.

[2] Panaitescu, *Documente*, nr. 6, p. 41—47; *DIR*, B, veac. XIII—XVIII, nr. 25, p. 40—41.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(1424), spune lămurit despre Cozia «...precum *a ridicat şi a zidit această mănăstire sfîntrăposatul Mircea Voievod...*»[1].

Ni se pare că, în această situaţie, un examen critic al interpretării — fie ea chiar îndeobşte admisă — a documentelor în legătură cu întemeierea Coziei se impune.

Cele mai vechi acte ce amintesc de existenţa Coziei sînt cele două hrisoave ale lui Mircea Voievod, pomenite mai sus, ce poartă, ambele, data de 20 mai 1388: cel pe care Hasdeu îl numea «însuşi actul de primă fundaţiune» a Coziei[2] şi cel pe care, acelaşi autor, îl considera ca «un preţios hrisov de la Mircea Voievod»[3].

În primul, Mircea spune, mai întîi, «am binevoit dominia mea să ridic din temelie o mănăstire în numele sfintei... Troiţe..., la locul numit Nucet, adică Cozia...[4], enumerînd, apoi, daniile făcute acesteia: «satul lîngă mănăstire Călimăneştii şi alt sat dincolo de Olt anume Jiblea; încă şi Brădăţeanii şi Seaca şi pe Rîmnic satul Hinăteştii...», acordînd şi obişnuitele scutiri.

Cel de-al doilea[5] document ridică probleme mai complicate. Şi aci Mircea aminteşte de întemeierea mănăstirii, dînd însă detalii în plus: «a binevoit domnia mea să ridic din temelie o mănăstire în numele sfintei... Troiţe..., *la locul numit Călimăneşti pe Olt, care a fost mai înainte satul boierului domniei mele Nan Udobă*, pe care cu dragoste şi multă osîrdie, *după voia domniei mele*, l-a închinat mai înainte *zisei* mănăstiri...»[6]; după care urmează donaţiile: «satul pe Olt, care a fost al lui Cazan, anume *Orleştii* şi al doilea sat, care e pe Cricov, care a fost mai înainte al lui Stoian Halgaş; am mai dăruit şi o moară în hotarul Piteştilor; încă şi la moartea sa, jupanul Stanciu Turcul şi-a dat *satul numit Cruşia ca să fie al mănăstirii*[7]. A dăruit şi alt boier al domniei mele, Stanciul al lui Balco, o bucată ⟨de ocină⟩ pe Argeş, pe care a cumpărat-o de la Steful, cum şi vii; *şi aceasta după voia domniei mele*[8] *şi alt loc tot acolo pe care l-a dăruit Dude, după voia lui Dan voevod*[9]; încă şi o bucată ⟨de ocină⟩ tot acolo, împreună cu locul lui Dude, din hotarul lui Stanciu Vranin, pe care a dăruit-o fratele său Vladul; şi o vie pe aceeaşi parte, în patru locuri: una în hotarul Călineştilor şi două bucăţi din hotarul lui Voico şi cealaltă în hotarul lui Stanislav al lui Ore⟨h⟩ov; *şi moara la Rîmnic pe care a dăruit-o Dan voevod*[10]; şi *viea, tot acolo, dăruită*

[1] „... како то ест подвигнѫл и съзидал тои монастир свѣтопочивши Мирча воевода...". PANAITESCU, *Documente*, nr. 47, p. 140, rînd 19—20, *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 67, p. 80—81.

Cu atît mai inexplicabilă ar fi această atitudine, pe nedrept atribuită lui Mircea, dacă am presupune că mănăstirea ar fi o ctitorie a lui Radu, continuată de Dan şi numai isprăvită de el.

[2] PANAITESCU, *Documente*, nr. 7, p. 45—47; *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 27, p. 43.

[3] PANAITESCU, *op. cit.*, nr. 8, p. 47—51; *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 26, p. 41—43.

[4] PANAITESCU, *op. cit.*, p. 45, r. 35 — p. 46, rînd. 4: „...благоизвωлих господство-ми въздвигнѹти ѡт ѡснованїѧ монастир въ имѧ свѣтыѧ... Троицѹ... на мѣстѣ рекомое Нѹчет, на Ѡлтѣ, рекше Кѡзїѧ..."

[5] Vom numi de aci înainte aceste documente «întîiul» şi «al doilea», în ordinea în care le-am prezentat aci, fără ca prin aceasta să socotim că unul ar fi fost anterior celuilalt.

[6] PANAITESCU, *op. cit.*, p. 48, rînd 11—18: „... благоизволи господство-ми воздвигнѹтъ ѡт ѡснованїѧ монастир въ имѧ свѣтьѧ... Троицѹ... на мѣстѣ рѣкомое Калимънещи на Ѡлте, иже бѣ прежде село болѣрина господва-ми Нана Оудобѹ, егоже съ любовїю и многим ѹсердїем по воли господства-ми предложи предреченомѹ монастирѹ..."

[7] *Ibidem*, rînd. 23: „... селѡ зовомѹ Крѹшїѧ, ꙗко да ест монастирю..."

[8] *Ibidem*, rînd. 26: „... и то по воли господства-ми..."

[9] *Ibidem*, rînd. 26—27: „... и дрѹго мѣсто тѹжде иже приложи Дѹде по воли Дана воевода,..."

[10] *Ibidem*, rînd. 31—32: „... и на Рибницѣх воденица иже приложи Дано воевод..."

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de jupan Budu, cu voia părintelui domnii mele Radul voevod[1]; *şi curtea pe locul Hinăteştilor, pe care a dăruit-o Tatul bisericii*»[2]. Se adaugă scutire de dări şi munci pentru aceste posesiuni, un obroc anual de la curtea domnească, precum şi 300 de sălaşe de ţigani. «Pe lîngă aceasta a binevoit domnia mea ca mănăstirea Cotmeana să fie supusă, cu toate cîte ţin de ea, mănăstirii mai sus scrise şi de acolo să se stăpînească»[3]. În sfîrşit, se stabileşte că viaţa mănăstirească va urma «după orînduiala popii Gavriil» şi că după moartea acestuia, călugării vor avea dreptul să-şi aleagă ei înşişi egumenul, fără vreun amestec al domniei sau al ierarhiei bisericeşti.

Prima întrebare pe care trebuie să ne-o punem, în legătură cu aceste documente este: de ce *acelaşi emitent* (Mircea), deşi întăreşte posesiuni şi scutiri *aceluiaşi beneficiar* (Cozia), în *aceeaşi zi*[4], o face totuşi prin *două acte deosebite* şi nu printr-unul singur?

Răspunsul nu poate fi decît acela că s-a simţit nevoia de *două acte* fiindcă prin ele intrau în stăpînirea Coziei posesiuni de *două categorii*, care avuseseră, adică, pînă atunci — din punct de vedere juridic — *două situaţii diferite*.

Părerea lui Hasdeu, că ar fi vorba, de o parte de posesiunile Coziei, iar de alta de posesiunile presupusei biserici de la Călimăneşti, trebuie — cum s-a mai spus — eliminată din discuţie de cînd I. Donat[5] şi P. P. Panaitescu[6] au arătat că nu poate fi vorba decît de una şi aceeaşi mănăstire. I. Donat a explicat că — din chiar textul documentului citat mai sus — reiese clar că «mănăstirea de la Călimăneştii», presupusă a fi ctitoria lui Radu, este zidită de către Mircea, iar P. P. Panaitescu a dovedit, pe temeiul a numeroase documente, identitatea acestei mănăstiri cu «Nucetul, *adică* Cozia».

Părerea că, eventual, ar putea fi vorba, într-unul dintre hrisoave, de danii făcute de Mircea însuşi, iar în celălalt, de o întărire a daniilor boiereşti[7], se izbeşte de constatarea că, printre daniile presupuse a fi fost făcute de domn, figurează, cel dintîi, satul Călimăneştii, despre care aflăm din celălalt hrisov că «a fost mai înainte satul boierului domniei mele Nan Udobă, pe care cu dragoste şi multă osîrdie, după voia domniei mele, l-a închinat...» mănăstirii. Chiar dacă donaţia satului s-a făcut «după voia» — deci eventual din iniţiativa[8] lui Mircea, satul închinat «cu dragoste şi cu multă osîrdie» mănăstirii rămîne, totuşi, danie boierească.

Nici presupunerea că într-unul dintre hrisoave ar fi vorba de danii noi, iar în celălalt numai de întărirea unora mai vechi — primele făcute ctitoriei

[1] PANAITESCU, *op. cit.*, p. 48, rînd. 32—33: „... и лозїе тѹждє приложенѹ ѡт жѹпан Бѹдѹ, по воли родїтеле господства-ми, Радѹл воивод ...“

[2] *Ibidem*, rînd. 33—34: „... и двѣр на мѣсте Хинатеприюм, иже приложи Татѹл цръкви ...“

Numele Inăteştilor apare şi în celălalt document cu aceeaşi dată. Observăm însă că acolo este vorba de «*satul* Inăteşti», iar aci de «*curtea de pe locul Inăteştilor*». Este deci vorba de două danii diferite, dintre care, cea de-a doua, *satul*, era menită să completeze pe cea dintîi, *curtea*. Avem aface cu o încercare de a comasa proprietăţile mănăstirii; o alta, similară se va vedea mai jos, p. 128 şi nota 2.

[3] *Ibidem*, p. 48, rînd. 39 — p. 49, rînd. 2: „... Къ сим благоизволи господствѹ ми бити ѡбители. Кодмѣнскоѧ въ повиновени съ всѣми преписаними, выше писанномѹ монастирѹ и ѡт тѹдѹ ѡбладовати сѧ.“

[4] Deşi documentele nu s-au păstrat decît în copiile din condici, nu se poate presupune o greşeală de copist în ce priveşte datarea. În ambele condici — deşi există deosebiri mărunte în ce priveşte *textul* documentelor — *datele sînt aceleaşi*. De altfel, în condica nr. 712, datele celor două documente apar pe file complet deosebite.

[5] I. DONAT, *Fundaţiunile*, p. 37.

[6] P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, p. 155.

[7] *Ibidem*, p. 155.

[8] PANAITESCU, *Documente*, p. 51, rînd. 9—10 (notă explicativă la sfîrşitul documentului nr. 8).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Mircea, celelalte unei Cozii anterioare, numită, fie astfel, fie Nucet — nu ne este îngăduită: cum s-a văzut, ruina aşa-zisei «Cozii vechi» se arată a fi mult mai recentă decît se crezuse, iar a admite existenţa — cu nimic dovedită — a unei mănăstiri anterioare, pe chiar locul celei actuale, nu este decît un artificiu menit să dea o explicaţie uşoară problemei spinoase ridicată de menţionarea în hrisov a posesiunilor vechi.

Şi totuşi: este evident că, în hrisovul pe care l-am numit «al doilea», este vorba de o altă mănăstire decît ctitoria lui Mircea, şi anume de una, anterioară acesteia (dat fiind că primise danii încă din vremea lui Radu şi Dan); este iarăşi evident că această mănăstire trebuia să fi ajuns să aibă o legătură oarecare cu Cozia, de vreme ce posesiunile ei trec, prin chiar acest document, în stăpînirea Coziei şi că, astfel văduvită de aceste posesiuni, ea a dispărut ca mănăstire de sine stătătoare; este evident, în sfîrşit, că nu se poate ca ea să nu fi fost, totuşi, amintită în vreun chip oarecare, nici în actul în discuţie, nici în vreunul dintre numeroasele hrisoave de mai tîrziu, privitoare la averea Coziei.

Singura mănăstire cunoscută nouă azi care este mai veche decît Cozia — şi deci a putut primi danii încă din vremea lui Radu şi Dan; care, începînd tocmai cu data de 20 mai 1388 a hrisovului de care ne ocupăm, intră, nu numai în subordonarea ierarhică, ci în chiar stăpînirea Coziei, dispărînd astfel ca mănăstire de sine stătătoare; care — în sfîrşit — *se află* amintită în chiar actul discutat — este Cotmeana.

Că aceasta a fost — pînă la 20 mai 1388 — proprietatea satelor enumerate în hrisovul «al doilea» reiese dintr-o serie de considerente. Mai întîi, cele mai vechi danii primite de mănăstirea nenumită în hrisov sînt acelea făcute cu voia lui Radu, ceea ce corespunde tocmai cu epoca întemeierii Cotmeanei. În al doilea rînd, se poate observa că toate posesiunile în discuţie se grupează pe o arie ce se întinde, din valea Oltului, în cea a Argeşului şi în al cărei centru se află aceeaşi mănăstire[1]. În sfîrşit, este evident că pentru întreţinerea ei în cursul celor cîţiva ani de existenţă autonomă, Cotmeana a trebuit să-şi aibă o zestre a ei — acele «toate ce ţin de ea», amintite în text — care, deşi trec în posesia Coziei, nu apar niciodată explicit, mai tîrziu, în actele acesteia din urmă: este deci de presupus, că posesiunile enumerate în hrisovul de care ne ocupăm aci — posesiuni din care, cele mai vechi, sînt donate «mănăstirii» sau «bisericii» nenumite în document cu voia lui Radu, care se grupează pe aria amintită mai sus şi care vor figura de aci înainte permanent între stăpînirile Coziei — sînt cele care, pînă la 20 mai 1388, au format zestrea, de neidentificat altfel, a Cotmeanei.

Că această presupunere este cea exactă, ne-o dovedeşte pe deplin — credem — un amănunt neluat în seamă pînă acum şi anume: la 4 septembrie 1389, Mircea acordă scutire de toate dările şi muncile pentru o parte din moşia de la Jiblea a boierilor Stanciu, Costea, Albu şi Radomir, cărora le luase cealaltă parte de moşie spre a o dărui Coziei, pentru ca, astfel, aceasta să-şi lărgească hotarul, «pînă la vîrful muntelui numit Cozia şi în sus, de-a lungul Oltului, pînă la Cîrlig»[2]. Dar pe lîngă scutiri, domnul adaugă şi altceva:

[1] Am folosit pentru localizarea satelor, identificările date în *DIR*, B, *Ţara Romînească, veacurile XIII—XVI, Indicele numelor de locuri*, Buc., 1956. Singura excepţie la cele spuse mai sus, ar putea să o formeze «satul de pe Cricov», neidentificat.

[2] PANAITESCU, *Documente*, nr. 9, p. 51—54, *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 28, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«le-am mai dat domnia mea şi *satul pe Olt numit Orleştii*, în locul celui pe care l-am luat şi l-am dăruit bisericii, pentru slujbă şi acesta de ohabă, *care a fost mai înainte la mănăstirea Codmeana* »[1].

Acum, lucrurile sînt limpezi: Orleştii — cel dintîi pomenit între satele înşirate în hrisovul «al doilea» din 20 mai 1388 — a aparţinut cîndva lui Cazan; a ajuns apoi (nu ştim cînd şi în ce condiţii) al Cotmeanei; a trecut, la 20 mai 1388 — împreună cu însăşi «Cotmeana şi toate ce ţin de ea» — în stăpînirea Coziei; pentru ca în sfîrşit, prin schimbul poruncit de Mircea la 4 septembrie 1389, să rămînă sub aceea a celor patru boieri menţionaţi.

Dar, dacă am admis că, la 20 mai 1388, s-au dat două documente deosebite fiindcă prin ele intrau în stăpînirea Coziei două categorii, distincte ca provenienţă, de posesiuni, trebuie să admitem şi că, în cuprinsul aceluiaşi document este vorba de posesiuni de aceeaşi provenienţă, că adică şi celelalte sate, moşii şi ocine enumerate în textul în care sînt pomeniţi Orleştii, făcuseră parte, pînă atunci, tot din zestrea Cotmeanei.

Am ajuns astfel să putem renunţa la artificiul pe care-l constituia ipoteza existenţei unei mănăstiri, fie la Călimăneşti, fie la Cozia chiar, anterioară ctitoriei lui Mircea, căci, cum am văzut, rostul acestei supoziţii gratuite nu era decît acela de a explica inexplicabilul: confirmarea în 1388 a unor posesiuni pe care Cozia le-ar fi avut încă înainte de întemeierea ei. Nefiind vorba în hrisovul în discuţie — cum reiese din cele de mai sus — de nici un fel de confirmare ci de o *donaţie* (cea a Cotmeanei, împreună cu toată zestrea ei), ipoteza unei mănăstiri la Călimăneşti sau a unei Cozii mai vechi decît Mircea, îşi pierde — nu temeiul documentar pe care nu l-a avut niciodată — ci însăşi raţiunea pentru care, în prima ei formă, a fost creată acum aproape un veac.

Astfel, iese definitiv din discuţie ceea ce am numit la început «problema Coziei», lăsînd locul unei simple întrebări: cînd s-a întemeiat şi zidit de către Mircea ctitoria sa?

★

Dacă, din cele arătate pînă aci am ajuns să înţelegem de ce în aceeaşi zi de 20 mai 1388 s-au dat Coziei două hrisoave, aceasta nu înseamnă că am putut explica şi de ce ambele hrisoave s-au dat în aceeaşi zi, adică de ce, atît trecerea Cotmenii în posesia Coziei, cît şi noua danie de sate, făcute direct Coziei, au avut loc deodată. Trebuie să presupunem că, pentru a avea o însemnătate atît de mare în viaţa mănăstirii, ca proprietară de sate şi moşii (ca persoană juridică, am putea spune în termenii de azi), data de 20 mai 1388 a avut una tot atît de mare şi în viaţa ei religioasă, căci pe acea vreme, elementul canonic este cel care dictează juridicului.

Pentru a stabili de ce eveniment religios din viaţa mănăstirii se leagă emiterea, în aceeaşi zi, a celor două acte adesea amintite, trebuie să ţinem seama de două fapte: mai întîi că, printr-unul din ele, Cotmeana devine metoc al Coziei; în al doilea rînd, că, prin amîndouă, se constituia patrimoniul acestei mănăstiri.

[1] Panaitescu, *op. cit.*, p. 52, rînd. 10—14: „...Даровах же имь господство-ми и село на Ѡлтѣ глаголемое Ѡрлещи, на мѣста ради егоже възѧх и приложих цръквы, по слѹжби ради, и тѡ на ѡхакѹ, иже прежде въ монастира Кодменского.“

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prin trecerea ei sub autoritatea şi în posesia Coziei, Cotmeana înceta de a mai fi mănăstire de sine stătătoare; dar este evident că ea nu-şi putea pierde independenţa, devenind metocul unei mănăstiri aflată numai în stadiul de proiect. Reiese de aci că, la data de 20 mai 1388, Cozia începuse să funcţioneze ca instituţie religioasă. Prin constituirea patrimoniului, o mănăstire dobîndea resursele materiale necesare întreţinerii ei, atît în ce priveşte îndeplinirea rolului ei religios, cît şi în ce priveşte viaţa de fiecare zi a călugărilor; ca urmare constituirea patrimoniului nu putea întîrzia mult după intrarea ei în funcţiune. Ajungem, astfel, la concluzia că mănăstirea Cozia începuse să funcţioneze ca instituţie religioasă cu puţin înainte de data adesea amintită.

Cum însă o mănăstire nu începe să funcţioneze efectiv decît atuncea cînd în cuprinsul ei se pot face *regulat* slujbele religioase — liturghii etc. — în vederea cărora ea fusese creată; cum pentru a face faţă cu regularitate acestor obligaţii era necesară existenţa, măcar a unui lăcaş de cult sfinţit după canoanele şi tradiţiile bisericii ortodoxe, trebuie să ne întrebăm: ce asemenea lăcaş a putut fi sfinţit în cuprinsul Coziei, cu puţin înaintea datei de 20 mai 1388?

Cercetînd calendarul bisericesc pe 1388, observăm că, în acel an, cu numai două zile înaintea datei emiterii celor două hrisoave adesea amintite, la 18 mai, a căzut sărbătoarea sfintei Treimi (lunea de după Rusalii). Această sărbătoare este însă tocmai cea a hramului bisericii mari a Coziei, deci hramul mănăstirii însăşi. Apropierea de date între această sărbătoare şi ziua în care s-a constituit patrimoniul mănăstirii nu poate fi întîmplătoare; ţinînd seamă că, după obiceiul de odinioară — de cîte ori era cu putinţă — sfinţirea unei biserici se făcea în chiar ziua prăznuirii hramului ei, şi cum de o sărbătorire a hramului înainte de sfinţirea bisericii nu poate fi vorba (iar, în cazul de faţă, nici de o sărbătorire a lui la un an după sfinţire[1]) nu ne rămîne decît să admitem că *data sfinţirii bisericii mari a Coziei este de 18 mai 1388.*

Cum de s-au emis cele două hrisoave abia la 20 mai?

Cunoscînd practicile bisericii ortodoxe şi obiceiurile de la noi, se poate reconstitui cu destulă exactitate mersul evenimentelor între datele de 17 şi 20 mai: încă din ajunul zilei sfinţirii (deci, în cazul nostru, duminică, 17 mai) trebuia să aibă loc o slujbă de seară, pregătitoare; în ziua sfinţirii (deci luni, 18 mai), în cursul întregii dimineţi se desfăşurau ceremoniile religioase, lungi şi obositoare, nu numai pentru oficianţi, ci şi pentru ctitorul care, pe cît putem judeca după exemple de mai tîrziu, îşi avea rolul său bine determinat în desfăşurarea întregii ceremonii; în după amiaza aceleiaşi zile, avea loc un mare praznic[2]. Cu aceasta, ceremoniile religioase se terminau, mănăstirea existînd de aci înainte ca instituţie religioasă.

Acum însă era necesar ca ea să capete legalizarea situaţiei juridice a proprietăţilor ce-i asigurau întreţinerea. Astfel, hotărîrea domnească privitoare la trecerea Cotmeanei, cu zestrea ei de proprietăţi, sub stăpînirea Coziei şi cea în privinţa noilor danii s-au putut da la 19 mai. Dar ziua hotă-

[1] S-au arătat mai sus motivele pentru care nu se poate admite începerea construirii mănăstirii înainte de venirea în domnie a lui Mircea. Ţinînd seamă şi de timpul necesar pentru zidirea edificiului, biserica nu putuse fi deci terminată în cursul anului 1387.

[2] Pentru desfăşurarea ceremoniilor într-o asemenea ocazie şi pentru rolul ctitorului, deosebit de instructiv e cazul — bine cunoscut, dar totuşi, întrucîtva excepţional — al sfinţirii mănăstirii Argeşului, făcută la 15 august (deci tot în ziua hramului) 1517; v. Gavriil Protul, *Viaţa şi traiul sfîntului Nifon patriarhul Constantinopolului*, ed. Tit Simedrea, Buc., 1937, p. 28, rînd. 28 — p. 30, rînd 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rîrii domneşti nu era totdeauna chiar aceea în care se emitea şi actul care o consemna[1]: dimpotrivă, în mod obişnuit, pentru redactarea acestuia, pentru caligrafierea textului, şi pentru verificarea lui, se cerea un oarecare timp. Aceasta explică de ce ambele hrisoave se termină cu: «*s-a scris* după porunca marelui voevod Io Mircea, şi domn a toată Ungrovlahia, în anul 6896 (=1388), indictionul 11, luna lui mai 20»[2].

O dată stabilite aceste cîteva date privitoare la începuturile Coziei ca «persoană juridică» şi ca instituţie religioasă, să vedem ce se poate deduce din ele cu privire la chestiunea ce ne preocupă îndeosebi: cea a datei zidirii bisericii mari.

Avînd în vedere că Mircea a ajuns domn *după* 23 septembrie 1386 (deci în plină toamnă); că, desigur, *nu* prima lui grijă a fost întemeierea unei mănăstiri; că, în sfîrşit, în nici un caz lucrările de construcţie n-au putut începe în iarna 1386, trebuie să ne punem întrebarea: a putut fi oare biserica mare terminată în intervalul dintre primăvara 1387 şi 18 mai următor?

Terminată, evident nu; gata pentru a fi sfinţită, desigur da. Deşi ştirile despre durata de construcţie a monumentelor religioase ne lipsesc pentru secolele XIV—XV în Ţara Romînească[3], totuşi se poate observa că în Moldova secolului al XV-lea (în privinţa căreia sîntem mai bine informaţi) zidirea unor edificii de aceleaşi proporţii, dacă nu mai mari, dura adeseori sub un an de zile[4]. Ceea ce, eventual, ar fi făcut să întîrzie realizarea construcţiei într-un timp atît de scurt ar fi putut fi bogăţia — numai relativă, totuşi — a podoabei ei sculptate[5]. Totuşi întîrzierea care rezulta din executarea sculpturilor nu trebuia să fie atît de însemnată cît ar părea la prima impresie: numărul şi dimensiunile blocurilor sculptate nu este prea mare; lucrul pietrarilor a putut continua şi o bună parte din timpul iernii, sub un şantier acoperit[6], iar finisajul unora dintre piese, după punerea blocurilor «în operă» nu pare a fi fost, nici el, un procedeu necunoscut meşterilor vremii. Cum ştim însă din exemple, atît anterioare[7] cît şi ulterioare[8], că sfinţirea bisericilor se făcea chiar înainte de terminarea definitivă a lucrărilor, îndată ce interiorul era apt pentru oficierea slujbelor, avem toate motivele să credem că la 18 mai 1388, biserica mare a Coziei era gata într-atîta încît sfinţirea ei să fie posibilă.

[1] DAMIAN P. BOGDAN, *Diplomatica slavo-romînă din secolele XIV şi XV*, Buc., 1938, p. 30—31; acelaşi, *Diplomatica slavo-romînă*, în *DIR*, *Introducere*, II, Buc., 1956, p. 36—37.

[2] PANAITESCU, *Documente*, nr. 7, p. 46, rînd. 20—23 şi nr. 8, p. 49, rînd. 14—16: „... сын чистн и хрисовѹл написа сѧ по wрнзмѹ вилнтаго воеводы Іѡ Мирчѣ и господина всѣ Ѵгровлахіѣ, в лѣт ≠ѧѡчѹ, индиктіѡн аі, месѣца Маіа к“.

[3] Pentru Ţara Romînească, pisaniile dau arare ori data începutului şi sfîrşitului construcţiei, iar — pînă foarte tîrziu — ştirile documentare lipsesc cu desăvîrşire.

[4] La Milişeuţi, în 1487, edificiul a fost terminat în 158 de zile; la Sf. Gheorghe-Hîrlău, în 1492, în numai 151. Între data construirii acestora şi data zidirii Coziei nu s-au petrecut — nici în tehnica zidirii, nici în organizarea şantierelor — schimbări atît de importante încît să justifice o scurtare apreciabilă a timpului de lucru.

[5] La Dealu, de pildă — pentru o construcţie cu paramentul în întregime în piatră făţuită şi cu o mult mai bogată decoraţie însă — lucrul a durat cam doi ani.

[6] În Occident, la aceeaşi vreme, se lucra, în asemenea condiţii, chiar şi noaptea (C. ENLART, *Manuel d'archeologie française* . . . , 3e édition, I, Paris, 1927, p. 72.

[7] La Tismana, sfinţirea s-a făcut în 1377—1378 (notă slavă, cvasicontemporană, pe dosul unui document de la Dan al II-lea, din 5 august 1424; PANAITESCU, *Documente*, nr. 46, p. 139, rînd 19; *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 65, p. 80), iar terminarea mănăstirii nu s-a făcut decît *după* venirea în domnie a lui Dan I (PANAITESCU, *Documente*, nr. 5, p. 38—41; *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 22, p. 32—33).

[8] Aşa s-au petrecut lucrurile la Dealu şi Argeş, precum prea bine se ştie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cît priveşte terminarea definitivă a monumentelor astfel sfiinţite, cu finisarea detaliilor şi zugrăvirea, aceasta se putea face şi mai tîrziu, uneori chiar după cîţiva ani [1].

Cînd va fi fost terminată definitiv, cu tot cu zugrăveală, biserica mare a Coziei este greu de spus: în unele cazuri zugrăvirea putea întîrzia decenii întregi. Dar asemenea întîrzieri îndelungate sînt destul de rare şi, îndeobşte, datorate unor motive excepţionale (lipsei de meşteri, morţii neaşteptate a ctitorului [2], unor nenorociri abătute asupra lui sau asupra ţării etc.), pe care nu le putem presupune în cazul Coziei. Izvoarele analizate nu ne îngăduie, în această privinţă, decît o ipoteză, pe care o prezentăm cu toată rezerva.

Am văzut mai sus că cele două pisanii ce consemnează reparaţiile de la începutul secolului al XVIII-lea — cea din naos (1704—1705) şi cea de deasupra uşii de intrare (1706—1707) — dau, pentru zidirea monumentului, două date diferite, greşite ambele, dar care — cum s-a arătat — provin fiecare din citirea eronată a unui alt izvor. S-a mai văzut că cea mai probabilă explicaţie a greşelii de lectură care a dus la data de 6809, pe care o prezintă inscripţia de deasupra uşii de intrare, este omiterea unui «coppa», astfel că data iniţială, în original, ar fi fost cea de 6899. S-a arătat, iarăşi, că data pe care ne-o dau zugravii în inscripţia din naos provine tot dintr-o greşită lectură (cea, probabil, a inscripţiei de pe brîul dintre registrele de zugrăveală ale pronaosului), citire care a dus apoi la «reînnegrirea» — falsă — a cifrelor văleatului pe care-l mai putem vedea şi astăzi acolo. În acest caz, cea mai plauzibilă emendaţie presupune că în textul original, în loc de Д a fost Θ; astfel că, şi aci, data iniţială pare a fi fost tot 6899. Ar fi însă cu totul curioasă această coincidenţă care face ca, îndată ce aplicăm cele mai plauzibile, şi totodată, mai elementare emendaţii celor *două date*, din *două inscripţii diferite*, care ne dau lecturi, cu *două greşeli diferite*, a *două izvoare diferite*, să ajungem la o *aceeaşi dată iniţială*, dacă n-am presupune că aceasta corespunde unui fapt real, în legătură cu viaţa monumentului.

Admiţînd că în textul original al inscripţiei — azi cu totul ilizibilă — de pe brîul dintre registrele picturii din pronaos, figura, într-adevăr, data de 6899, atunci acest an — care, cum s-a văzut, nu poate fi pus în legătură cu *construirea* edificiului — nu mai poate fi decît cel al zugrăvirii interiorului. Ar fi deci să credem că, terminînd, în ordinea cerută de tradiţie: altar, naos, pronaos, împodobirea cu pictură a bisericii, zugravii din vremea lui Mircea au consemnat evenimentul — după obiceiul vremii — într-o inscripţie zugrăvită pe brîu. *Întocmai* aşa au procedat — poate nu fără legătură cu modelul pe care li-l oferea tocmai biserica mare — cu un veac şi jumătate mai tîrziu, David şi Radoslav — zugravii bolniţei — care în inscripţia, de acelaşi tip, pusă de ei, n-au consemnat vreo dată în legătură cu zidirea edificiului, ci pe aceeaa «scrierii» (=zugrăvirii) [3].

[1] Acesta este motivul pentru care, adesea, sub stratul de tencuială pe care se află pictura figurativă, se mai găseşte un prim strat, fie cu imitaţie pictată de cărămidă (frecvent în Moldova), fie chiar cu sumare zugrăveli decorative (ca de pildă la Bucovăţ). Această primă zugrăveală provizorie era destinată să decoreze biserica, de la darea acesteia cultului şi pînă la adevărata zugrăvire, definitivă.

[2] Aşa s-a întîmplat, de pildă, la Dealu, unde zugrăveala s-a făcut de-abia sub Neagoe Voievod... «Gavriil Protul, *Viaţa ... Sf. Nifon*, ed. cit., p. 14, rînd. 19—20.

[3] N. Iorga, *Inscripţii*, I, nr. 355, p. 173—174: „... И писах аз многогрѣшнаго Давыд и снь его Радослав в лѣт ≠зна.=“ ... Şi am scris (= zugrăvit) eu, mult-greşitul David şi fiul meu Raduslav în anul 7051 (= 1542—1543).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rezumînd, în concluzie, rezultatele acestei lungi analize, putem — ni se pare — spune că:

O biserică la Călimăneşti, o mănăstire la Nucet, sau o mai «veche Cozie», anterioare ctitoriei lui Mircea, n-au existat — cum, de altfel, s-a mai arătat pentru prima — niciodată, daniile de pe vremea lui Radu I şi Dan, pentru mănăstirea sau biserica nenumită, amintite într-unul din hrisoavele din 20 mai 1388, nefiind altceva decît posesiunile mănăstirii Cotmeana care, prin acelaşi hrisov, trece — împreună «cu toate ce ţin de ea» — sub stăpînirea efectivă a Coziei.

Ctitor — singurul ctitor al Coziei — acela care a avut şi iniţiativa întemeierii mănăstirii şi care a şi realizat întregul complex din care nu ni s-a păstrat decît frumosul edificiu al bisericii mari, a fost Mircea cel Bătrîn.

Cît priveşte lucrările de construcţie, cronologia lor pare a fi fost următoarea:

Începerea zidirii s-a făcut în primăvara anului 1387, ceea ce corespunde cu leat 6895 — primul an al domniei lui Mircea, aşa cum, de altfel, arată şi cronicile care, în acest caz, greşesc cronologia absolută, nu însă şi pe cea relativă.

Sfinţirea bisericii celei mari a avut loc — îndată ce construcţia a intrat într-o fază care să o permită — în ziua de 18 mai 1388 (sărbătoarea sfintei Troiţe, hramul mănăstirii), cu două zile înainte de scrierea celor două hrisoave prin care s-a constituit juridiceşte patrimoniul noii ctitorii.

Terminarea definitivă a lucrărilor a mai întîrziat, desigur, cîtăva vreme, zugrăvirea interiorului isprăvindu-se — probabil — în cursul anului 6899, adică între 1 septembrie 1390 şi 31 august 1391.

Acestea sînt rezultatele pe care le-am putut desprinde dintr-o analiză a tuturor izvoarelor istorice de care dispunem pînă în clipa de faţă. Ele ni se par suficient de însemnate pentru a justifica o revizuire, în lumina lor, a unora dintre concluziile istoricilor de artă.

ДАТА ОСНОВАНИЯ ЦЕРКВИ ИЗ КОЗИИ

РЕЗЮМЕ

Несмотря на то, что церковь монастыря Козия (расположенного в Олтении, на правом берегу Олта, на юг от ущелья, через которое эта река пересекает цепь Карпатских гор) является очень важным памятником для изучения валашской архитектуры конца XIV века, год ее постройки еще не мог быть с точностью установлен.

Румынский ученый Б. П. Хашдеу почти 90 лет тому назад, пытаясь установить эту дату, смог указать ее только приблизительно. Согласно его исследованиям, ныне существующая церковь построена между 1385 годом (когда, по его предположению, управление перешло в руки князя Мирчи Старого, которого все источники единогласно считают основателем монастыря) и 1387 годом (когда, как предполагалось, монастырь получил первую дарственную запись). Пользуясь неполным и недостаточно критически исследованным материалом, Хашдеу был вынужден предположить, что монастырь, построенный Мирчей, был лишь продолжением одного более старого монастыря, не указанного в источниках, расположенного — по его мнению — где-то вблизи Кэлимэнешть. Его существование допускали подавляющее большинство исследователей, из которых одни считали, что он находился на месте руин, известных теперь под названием « Старая Козия », а другие предполагали, что он находился как раз на том самом месте, где теперь возвышается монастырь (см. румынский текст, стр. 107—114).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Недавние исследования доказали, что Мирча начал княжить с 23 сентября 1386 года, а также что самые старые документальные данные о Козии содержатся в двух различных записях от 20 мая 1388 года. Все же тот факт, что в одной из этих записей отмечены между владениями Козии и некоторые владения, подаренные « монастырю » или « церкви » (не названной в документе) владетелями Раду Первым и Даном Первым (отцом и братом, предшественниками Мирчи по княжению), еще побуждает исследователей — как он побуждал когда-то и Б. П. Хашдеу — допускать существование более старого религиозного учреждения, которое Мирча продолжал развивать и обогащать новыми постройками. Последние исследования, однако, доказали, что в Кэлимэнешть никогда не существовал монастырь, отдельный от Козии, и что руины, называемые « Старая Козия », относятся к гораздо более позднему времени, чем правление Мирчи. В настоящее время существует тенденция утверждать, что постройки, возведенные Мирчей, находятся на месте бывшего предположительного монастыря, и даже что — вопреки единогласным утверждениям источников — Мирча будто бы лишь отремонтировал более старые здания, присвоив себе незаслуженно звание основателя Козии. При таком положении вещей, необходим новый и подробный анализ всех источников (см. румынский текст, стр. 114—117).

Хроники — которые в данном вопросе черпают материал из одного общего источника — приписывают Мирче основание Козии в первый год своего княжения, который ошибочно принимают за 6891 год византийского календаря (следовательно, между 1 сентября 1382 г. и 31 августа 1383 г.).

В пределах монастыря существуют три надписи, информирующие нас в данном отношении: а) надпись, высеченная на камне, установленном между 1 сентября 1706 года и 31 августа 1707 г. над входной дверной рамой церкви, в которой отмечен в качестве года постройки 6809 год по византийскому календарю (1 сентября 1300—31 августа 1301 г.), что невозможно допустить; вторая надпись, сделанная между 1 сентября 1704 г. и 31 августа 1705 г. в центральной части церкви, относит ее постройку к более правдоподобной дате, к « 6894 » году по византийскому календарю (1 сентября 1385 г. — 31 августа 1386 г.); в) путем умозаключений можно придти к выводу, что источником для второй надписи послужила третья б, сделанная между регистрами росписи притвора (XIV век) и современная ей; в этой плохо сохранившейся надписи можно различить цифру « 6894 » (и то благодаря последующим поправкам). Также на основании логического рассуждения можно сказать, что ретуширование этой даты совершено живописцами, сделавшими надпись и в центральной части церкви в 1705—1706 гг., а также и то, что во всяком случае они ошибочно прочитали цифры надписи, которую поправляли, и, таким образом, изменили первоначально написанную дату. Следовательно, на основании надписей нельзя придти ни к какому заключению относительно года постройки Козии (см. румынский текст, стр. 117—125).

Документы того времени и более поздних эпох единодушно считают Мирчу основателем Козии. Если мы предположим, что Мирча хотел присвоить себе незаслуженно инициативу основания монастыря, построенного его отцом или братом, то остается необъяснимым, почему наследники последнего — боровшиеся за княжеский престол с наследниками Мирчи, следовательно, весьма заинтересованные в исправлении мнимой мистификации Мирчи — в свою очередь подкрепляют утверждения основателя соперничающей с ним ветви.

Из анализа двух записей от 20 мая 1388 года вытекает, что составление в один и тот же день не одного, а двух документов объясняется тем, что по ним в собственность Козии переходили владения различного происхождения: на основании одной записи — совершенно новые дарения, а на основании другой — владения, которые, согласно специальным пояснениям в тексте в отношении некоторых из них, были подарены предшествующим князем « монастырю » или « церкви » без указания какому монастырю или какой церкви. Так как той же записью дарится Козии в полную собственность и монастырь « Котмяна » (основанный князем Раду I, отцом князя Мирчи) вместе « со всеми имуществами к нему прилежащими », у нас есть все основания предполагать, что не названные « церковь » или « монастырь » это как раз и есть монастырь Котмяна. Что так было в действительности видно из того, что первое из сел, указанных в этой записи — Орлешть — фигурирует позже (4 сентября 1389 г. в записи, подтверждающей обмен нескольких владений между Козией и некоторыми боярами) с уточнением « которое принадлежало монастырю Котмяна ». Из вышеуказанного следует, что 20 мая 1388 г. оформилось владение Козии, с одной стороны, из совершенно новых дарений, а с другой

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

стороны — в результате перехода всех владений монастыря Котмяна, вместе со всеми селами и с другим недвижимым имуществом, которые этот монастырь получил раньше, во время княжений отца и брата Мирчи. Этим объясняется, почему в одной из записей от 20 мая 1388 г. фигурируют дарения, сделанные до вступления на престол князя Мирчи (см. румынский текст, стр 125—129).

Следует заметить, что образование этого земельного владения Козии совершилось лишь двумя днями позже праздника св. Троицы (отмечавшегося в том году 18 мая), являющейся покровительницей большой церкви, а следовательно и всего монастыря Козии. Очевидно, что наделение монастыря Козия земельным фондом следует поставить в связь с этим праздником. Но так как храмовый праздник не мог справляться до освящения церкви, и так как об освящении церкви через год не может быть и речи (просто не хватило бы времени для возведения церкви со дня перехода власти в руки Мирчи, 23 сентября 1386 г., и до 27 мая 1387 г., даты празднования св. Троицы в том году), то возможно лишь одно правильное предположение: согласно традиции, которую мы можем наблюдать и в других церквях позднего происхождения, монастырь Козия был освящен в день его храмового праздника — 18 мая 1388 г. (см. румынский текст, стр. 129—131).

Для освящения храма не было необходимости в том, чтобы здание было полностью готово. Внутренняя роспись и даже окончательная отделка некоторых деталей могли быть выполнены и позже. Следовательно, между весной 1387 г. (до начала которой было бы трудно начать работы) и 18 мая следующего года было достаточно времени для того, чтобы отстроить церковь в такой мере, что она могла быть освящена (см. румынский текст, стр. 131—132).

Что же касается даты росписи, то можно высказать лишь одно предположение: внося в дату, высеченную на камне, поставленном над входной дверной рамой церкви, а также и в дату, написанную в притворе, самую простую и достоверно возможную поправку, в обоих случаях будет получен тот же год, 6899-ый, по византийскому летоисчислению. Если мы предположим, что именно эта дата в действительности фигурировала в ныне стершейся притворной надписи и отмечала событие, связанное с историей постройки, то она может быть лишь — как указывает пример, взятый из истории того же монастыря (церковки больницы, построенной полтораста лет спустя) — годом окончания росписи внутренней части церкви.

LA DATE DE LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE COZIA

RÉSUMÉ

Bien que l'église du monastère de Cozia en Olténie, située sur la rive droite de l'Olt, à sa sortie du défilé des Carpates, offre une importance exceptionnelle pour la connaissance de l'architecture valaque de la fin du XIVe siècle, jusqu'ici la date exacte de sa construction n'a pas pu être établie.

En essayant incidemment de le faire, le savant roumain B.P. Hasdeu n'a pu lui assigner, voici près d'un siècle, qu'une date approximative: l'église actuelle aurait été bâtie entre 1385 (année qu'il supposait être celle de l'avènement au trône de Mircea le Vieux, que toutes les sources sont unanimes à considérer comme le fondateur du monastère) et 1387 (date présumée de la première donation faite à ce même monastère). N'ayant à sa disposition qu'un matériel insuffisant et insuffisamment soumis à la critique, Hasdeu fut amené à supposer que le monastère bâti par Mircea le Vieux ne faisait que continuer l'existence d'un autre monastère, plus ancien, lequel — quoique inconnu aux sources historiques — aurait été situé, à son avis, près de Călimăneşti. Plus tard, l'existence de ce dernier fut admise par la plupart des chercheurs. Certains d'entre eux le situaient sur l'emplacement des ruines connues aujourd'hui sous le nom de *Cozia veche* («ancienne Cozia»), d'autres sur la place même du monastère actuel (texte roumain, p. 107—114).

Or, des recherches récentes ont prouvé que Mircea le Vieux est monté sur le trône le 23 septembre 1386, et que les premières mentions relatives au monastère de Cozia n'apparaissent que dans deux documents différents, emis tous les deux le 20 mai 1388. Toutefois, le fait que l'un de ces documents mentionne parmi les possessions de Cozia quelques donations faites au «monastère» et à l'«église» (sans mention de noms) par Radu Ier et Dan Ier,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(père et frère de Mircea le Vieux et ses prédécesseurs sur le trône de Valachie) amène encore les chercheurs à admettre, avec Hasdeu, l'existence d'une institution monastique, celle-ci plus ancienne, et que la fondation de Mircea le Vieux n'aurait fait que continuer. Cependant, les dernières recherches ont prouvé qu'il n'y a jamais eu à Călimăneşti d'autre monastère que celui de Cozia, et que les ruines dites de *Cozia Veche* sont de beaucoup postérieures au règne de Mircea. L'opinion qui tend à s'accréditer actuellement est que la fondation de ce voïvode a été bâtie sur l'emplacement du présumé monastère antérieur, voire même que, contrairement à l'affirmation unanime des sources, Mircea n'aurait fait faire que quelques réparations à l'ancienne construction. Ce voïvode se serait arrogé donc le titre de fondateur du monastère de Cozia. Dans ces conditions une nouvelle et minutieuse analyse de toutes les sources s'imposait (texte roumain, p. 114—117).

Les chroniques — qui, sur ce point, reproduisent toutes un prototype commun — attribuent à Mircea la fondation du monastère dans la première année de son règne, à tort considérée dans leur texte comme étant 6891 selon le calendrier byzantin, c'est-à-dire entre le Ier septembre 1382 et le 31 août 1383.

Trois inscriptions nous fournissent des renseignements sur la date de Cozia: l'une (a) gravée sur pierre, entre le Ier septembre 1706 et le 31 août 1707 au-dessus de l'encadrement de la porte d'entrée de l'église et indiquant comme année de la construction 6808 de l'ère byzantine (1er sept. 1300—31 août 1301), date impossible à admettre; une autre, (b), dans le naos, peinte entre le 1er septembre 1704 et le 31 septembre 1705, indiquant comme date de la construction de l'église l'année 6894 (soit entre le Ier septembre 1385 et le 31 août 1386), ce qui, à première vue, paraîtrait beaucoup plus plausible. Or, par voie de raisonnement on peut prouver que les auteurs de cette dernière s'en sont rapportés à une troisième (c). Du texte — écrit au pinceau entre les registres de la peinture du nartex — de cette dernière, seule la date (6894, année byzantine), retouchée ultérieurement, reste visible aujourd'hui. Toujours par voie de raisonnement on peut conclure que la retouche est due aux auteurs de l'inscription (b) (datant de 1705—1706), qui, en tout cas ont mal déchiffré l'inscription retouchée, et modifié, de ce fait, les chiffres qui y figuraient à l'origine. Par conséquent, ce n'est pas sur la base de ces inscriptions qu'on pourrait aboutir à une juste conclusion quant à la date à laquelle fut édifié le monastère de Cozia (texte roumain, p. 117—125).

Les documents contemporains et ultérieurs sont unanimes à désigner Mircea comme le fondateur du monastère. En admettant par l'absurde que ce voïvode eût voulu s'attribuer abusivement l'initiative d'une fondation de son père ou de son frère, il devient inexplicable que les descendants de ce dernier, rivaux de ceux de Mircea au trône de Valachie, et ayant par conséquent tout intérêt à dénoncer l'imposture et à rétablir la vérité, confirment, au contraire, les assertions du chef de la branche rivale.

L'analyse des deux documents en date du 20 mai 1388 fait apparaître clairement la raison pour laquelle deux actes furent rédigés le même jour, au lieu d'un seul: c'est que chaque acte avait pour objet des donations d'origine différente, l'un dotant le monastère de Cozia de propriétés entièrement nouvelles, l'autre le mettant en possession de biens — fonds qui (ainsi que le texte le mentionne explicitement pour certains d'entre eux) avaient fait l'objet d'une donation antérieure, dont le bénéficiaire est désigné par les termes d'« église » ou «monastère» sans autre précision. Étant donné que par le même document le monastère de Cozia se voit également attribuer la pleine propriété du monastère de Cotmeana (fondé par Radu Ier, le père de Mircea) «avec tout ce qui est à lui », il y a tout lieu de supposer que l'«église» ou «monastère» non dénommé n'est autre que ce monastère de Cotmeana. Cette hypothèse se trouve confirmée par le fait que le premier des villages mentionnés dans le document en question — Orleşti — figurera plus tard avec la précision « ayant appartenu au monastère de Cotmeana » dans un autre document, ratifiant, le 4 septembre 1389, un échange de propriétés entre le monastère de Cozia et quelques boyards. Il en découle que le patrimoine du monastère de Cozia fut constitué le 20 mai 1388, d'une part par des donations proprement dites, d'autre part par l'attribution, en pleine propriété, du monastère de Cotmeana avec tous les villages et autres biens dont celui-ci avait été doté au cours de son existence, sous les règnes du père et du frère de Mircea. C'est ce qui explique pourquoi dans l'un des deux documents du 20 mai 1388 figurent des donations antérieures à l'accession au trône du fondateur de Cozia (texte roumain p. 125—129).

Il y a lieu de signaler que la constitution de ce patrimoine n'est postérieure que de deux jours à la fête de la Ste Trinité, patronne de l'église principale de Cozia et par conséquent du monastère lui-même. La corrélation entre les deux événements est mani-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

feste. Néanmoins, la fête votive n'a pu évidemment avoir été célébrée avant la consécration de l'église; d'autre part, il ne saurait s'y agir d'une telle solennité une année après la consécration, car il eût été matériellement impossible d'édifier l'église entre le 23 septembre 1386, date de l'accession au trône de Mircea et le 27 mai 1387, fête de la Ste Trinité cette année-là.

Dans ces conditions la seule explication possible est que, conformément à une tradition constatée plus tard ailleurs aussi, l'église de Cozia a été consacrée le jour même de sa fête votive, le 18 mai 1388 (texte roumain p. 129—131).

Il n'était pas nécessaire pour la consécration que l'édifice fût entièrement achevé, la décoration intérieure ainsi que le finissage de certains détails pouvant être exécutés ultérieurement. Entre le printemps 1387 (il eût été difficile de commencer plus tôt les travaux) et le 18 mai de l'année suivante, les constructeurs disposèrent d'un laps de temps suffisant pour pousser leurs travaux jusqu'au stade nécessaire aux fins de la consécration de l'église (texte roumain p. 131—132).

Quant à la date des peintures murales, on en est réduit aux hypothèses. En apportant l'émendation la plus simple et la plus plausible à la date gravée sur pierre au-dessus de l'entrée et à celle peinte dans le pronaos, on aboutit dans les deux cas à la même année, 6899 selon le comput byzantin. En admettant que cette année est celle qui figurait à l'origine dans l'inscription aujourd'hui effacée du nartex et qu'elle rappelle un événement de l'histoire de l'édifice, cette date ne peut être (l'exemple d'une inscription similaire dans la chapelle de l'infirmerie du monastère l'indique clairement) que celle de l'achèvement de la décoration peinte de l'intérieur de l'église.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU ȘI MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRUL ROMÎNESC ÎN PREAJMA ANULUI REVOLUŢIONAR 1848

III

TRANSILVANIA

de SIMION ALTERESCU

n Transilvania perioada premergătoare revoluţiei burghezo-democratice de la 1848 este deosebit de prielnică dezvoltării teatrului romînesc. Ca şi în celelalte ţări romîne, teatrul este folosit de către conducătorii săi spirituali, legaţi de mişcarea de la 1848, în slujba răspîndirii ideilor democratice. Deceniul al cincilea este şi în Transilvania un deceniu de accentuare puternică a luptelor pentru deşteptarea naţională. Ideile revoluţionare din ţările Europei se răspîndesc în Transilvania determinînd un puternic curent împotriva feudalismului şi împotriva dominaţiei imperiului habsburgic, a asupririi naţionale.

Cu toate că lipsită de omogenitate din punct de vedere naţional şi scindată de contradicţii, burghezia din Transilvania şi în special burghezia romînă, îşi manifesta spiritul de revoltă faţă de discriminările care scuteau nobilimea de orice sarcini publice, faţă de administraţia aristocratică[1].

Romînii alcătuiau majoritatea iobăgimii, constituiau masa cea mai mare de exploataţi şi totodată asupriţi din punct de vedere naţional. Tendinţele lor de eliberare îşi găsiseră expresie în mişcarea culturală progresistă a Şcolii ardelene, dar ele se caracterizează şi mai bine în acţiunile burgheziei intelectuale din preajma revoluţiei. Continuatori ai spiritului «Şcolii ardelene», urmărind înlăturarea orînduirii feudale şi unitatea poporului romîn din toate cele trei ţări, Gh. Bariţ, Eftimie Murgu, Timotei Cipariu, Simion Bărnuţ amplifică lupta împotriva exploatării feudale şi asupririi naţionale, tind, prin culturalizare, să atragă în viaţa politică cercuri din ce în ce mai largi de romîni. Întărirea mişcării naţionale după 1840 se datoreşte importanţei — mereu sporite — pe care aceştia o acordă răspîndirii şi studierii limbii naţionale, istoriei, şi îndeosebi dezvoltării conştiinţei unităţii naţionale prin stabilirea unor legături puternice cu Ţara Romînească şi Moldova. Acţiunile politice ale lui Eftimie Murgu, G. Bariţ, T. Cipariu ş.a. sînt îndreptate împotriva tendinţelor de deznaţionalizare, împotriva nobilimii maghiare care, prin maghiarizare, caută să-şi menţină supremaţia şi totodată împotriva susţinătorilor principali ai regimului feudal-absolutist, patriciatul săsesc, «clasul înalt»

[1] V. *Din istoria Transilvaniei*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1961, p. 217.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

romînesc, maghiar şi săsesc, armata şi poliţia, care se află alături de nobilimea maghiară.

Cultura cunoaşte în această perioadă o accentuare pronunţată a diferenţelor dintre cultura progresistă, legată de mişcarea antifeudală, bazată încă din deceniile trecute pe ideile iluminiştilor germani şi enciclopediştilor francezi, şi cultura claselor stăpînitoare, cu caracter aristocratic, claustrată, antinaţională şi în regres. Cultura progresistă se bizuie pe intelectualitatea burgheză, care în anii 1840—1848 înfiinţează numeroase cluburi şi asociaţii pentru răspîndirea ştiinţei şi culturii: Asociaţia economică ardeleană (1844), Cabinetele de lectură şi Cazinourile de la Cluj şi Braşov, Cercul didactic clujean (1846) la care participă intelectuali romîni, maghiari şi germani[1] etc.

În condiţiile determinate de avîntul dezvoltării capitalismului şi deci de întărirea poziţiilor politice, economice şi culturale ale burgheziei, ca şi de participarea la viaţa culturală a unor păturî largi de romîni, teatrul romînesc cunoaşte în aceşti ani un avînt remarcabil care concordă perfect, dacă nu prin densitatea manifestărilor, dar în orice caz prin conţinutul lor, cu mişcarea teatrală de la 1848 din Ţara Romînească şi Moldova, cu mesajul unitar de luptă al teatrului romînesc pentru libertatea socială şi naţională. Perioada studiată reprezintă un moment de culme prin influenţa pe care o exercită asupra teatrului din nordul Carpaţilor ideile despre teatru şi dramaturgie ale generaţiei de la 1848 din Moldova şi Ţara Romînească.

*

Încă în 1836 G. Bariţ şi T. Cipariu făcuseră o călătorie în Ţara Romînească pentru a lua contact cu fruntaşii vieţii cultural-artistice. «Din suma acestor împrejurări se născu ideea că tinerimea romînească din Braşov, încă să se încerce a forma o societate de diletanţi, de care saşii aveau una»[2]. «Mai însemnăm — scrie Bariţ după ce precizează că din 1839 şi pînă în 1855 s-au format cîteva societăţi de diletanţi — că din anul 1841 înainte reprezentaţiunile romîneşti se dau în sala cea mare de la «Soaré», mai apoi tocmai în teatrul german din Cetate pentru că acum începuseră a se preface opiniile oamenilor»[3].

Analizînd activitatea teatrului romînesc de la 1839 încoace, reiese că obiectivele teatrului transilvan în aceşti ani nu sînt diferite de cele din ţările romîne, căci teatrul este privit şi aci ca «o şcoală a moralei, a cultivării şi învăţăturii de limbă şi a curăţirii de prejudiţi şi scîlciaţiuni încuibate pe la noi ca şi pe la toate naţiunile»[4]. Legătura teatrului transilvan cu teatrul din Moldova şi Ţara Romînească are un caracter activ. Referindu-se la condiţiile speciale în care activează teatrul romînesc din Transilvania, G. Bariţ îşi

[1] S. Benkő, *Societăţile culturale clujene din prima jumătate a secolului XIX şi rolul lor în formarea intelectualităţii burgheze*, în *Studii şi cercetări de istorie*, VIII (1957), nr. 1—4, p. 158—159.

[2] G. Bariţ, *Thalia şi Melpomene*, în *Transilvania*, III (1870), nr. 11, 1 iunie, p. 131—133, G. Bariţ arată în articolul pomenit, ca şi în următorul (nr. 12—15 iunie, p. 142—144), că dificultăţile înfiinţării trupei romîneşti nu proveneau numai din faptul că la Braşov «nu era nici liceu, nici seminariu, nici gimnaziu romînesc», ci şi din cauza prejudecăţilor «ce domnea pe atunci la noi ca şi pe aiurea . . . asupra tot ce se numeşte teatralist, actoriu, actriţă . . .». De aceea abia în 7 ianuarie 1839 (24 decembrie) s-a reprezentat la Braşov prima piesă romînească.

[3] Bariţ se referă aci la ostilitatea cu care fusese primit primul spectacol din 1839 de către un grup şovin de saşi.

[4] G. Bariţ, *Cîteva aspecte în privinţa Teatrului Romînesc*, în *Gazeta Transilvaniei*, 1853, nr. 97, 2 dec., p. 379.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

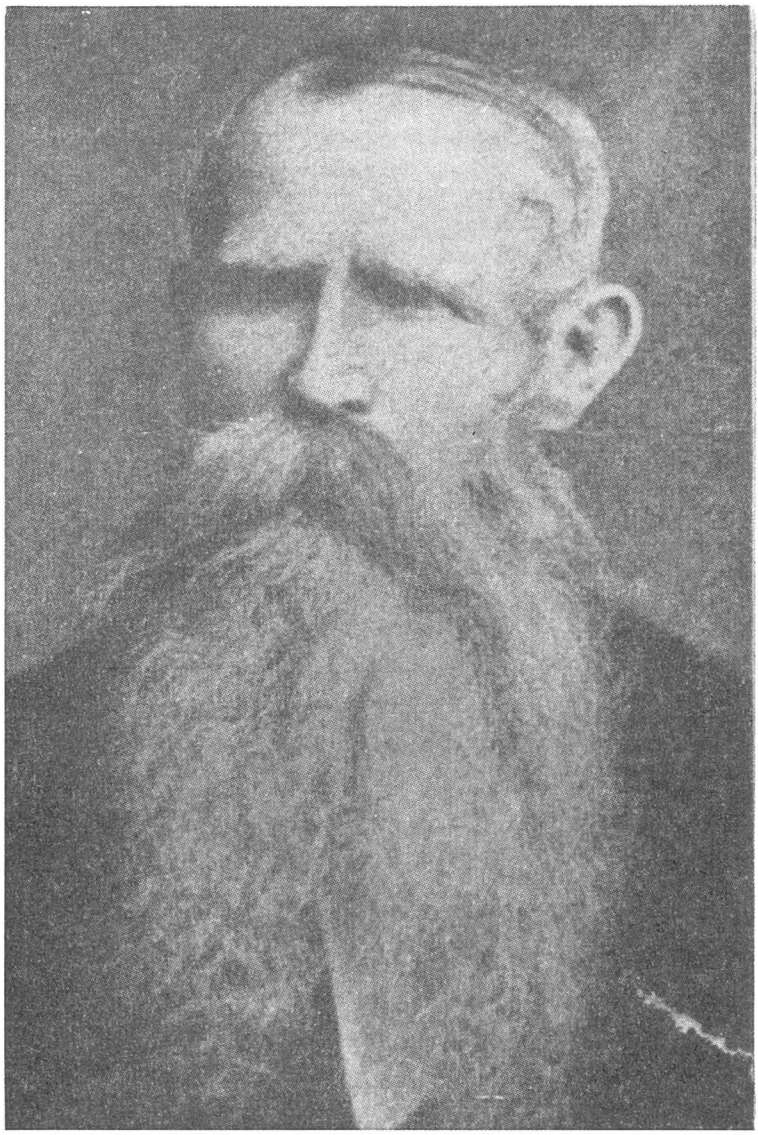


Fig. 1. — Iosif Farkaş, conducătorul grupării artistice « Societatea romînească cantatoare teatrală ». (Foto N. Ionescu).

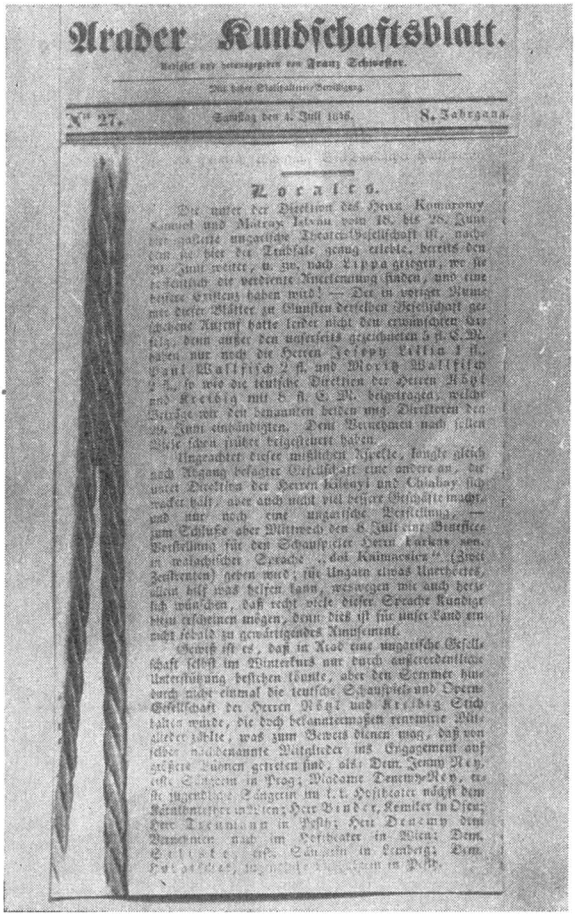
exprimă un punct de vedere critic faţă de acei bucureşteni şi ieşeni care au tradus atîtea «vodeviluri seci şi farse de nimic». Animatorul teatrului transilvan din anii prerevoluţionari respinge un astfel de repertoriu (« noi ca începători ar trebui să ne îndreptăm atenţia asupra anticilor Eleni şi Romani ») şi revendică « piesele cele mai clasice studiate pînă în fund », căci «noi romînii nu avem timp de pierdut cu nimicuri»[1].

Legătura teatrului romînesc din Transilvania cu mişcarea artistică din Principate este continuă şi dovedită de o multitudine de fapte şi relatări de presă, care aruncă o lumină edificatoare şi asupra spiritului în care teatrul transilvan este influenţat de cel din Bucureşti şi Iaşi. Din repertoriul muntean şi moldovean revista *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* reproduce, încă în 1840, un

[1] G. Bariţ, în *Gazeta Transilvaniei*, 1853, nr. 97, 2 dec., p. 379.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fragment tradus din *Saul*, publicat de *Gazeta teatrului*, menţionînd că face aceasta deoarece «măreaţa tragedie a lui Alfieri, în versiunea lui Aristia, nu e cunoscută romînilor din Monarhie[1]; în acelaşi an revista publică «programa» Colegiului Sf. Sava (pe anul şcolar 1839—1840) care dăduse teatrului bucureştean primele spectacole în limba romînă[2].


Arader Kundschaftsblatt.

Nº 27. Samstag den 4. Juli 1846. 8. Jahrgang.

Lokales.

Fig. 2. — Relatare din ziarul Arader Kundschaftsblatt *asupra activităţii trupelor lui Farkaş, Kileni etc.* (Foto N. Ionescu).

Dar ar fi incomplet să limităm acest contact la problema teatrului. În anii de după 1840 sînt publicate în Transilvania, şi în special la Braşov, lucrări istorice şi scrieri literare ale conducătorilor mişcării revoluţionare şi culturale din Ţara Romînească şi Moldova, N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, C. Bolliac, Ion Ionescu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Ion Ghica, D. Bolintineanu etc. Totodată presa reproduce articole din Principate despre proletariatul din Occident, despre situaţia robilor şi negrilor, a ţiganilor etc.[3] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* publică traduceri din Voltaire, Rousseau, Diderot, Fénelon, Montesquieu, Goethe, Schiller, Lessing, Kisfaludy ş.a. Publicaţiile transilvane manifestă un interes general deosebit pentru viaţa politică-social-culturală din Ţara Romînească şi Moldova, mergînd de la informaţii asupra compoziţiei Adunării obşteşti din Muntenia şi reprezentării tuturor categoriilor sociale[4], a numirii unor înalţi demnitari[5], pînă la consemnarea entuziastă a constituirii, la Bucureşti, a unei societăţi literare «de o serie de bărbaţi de seamă»[6] şi aprobarea intrării ziarelor din Principate în Transilvania[7], sau pînă la polemica vehementă în apărarea unităţii limbii romîneşti[8]. Pentru a dovedi încă o dată că mişcarea culturală din Transilvania urmăreşte îndeaproape şi trăieşte cu intensitate momentele cele

[1] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, III (1840), nr. 19, 5 mai, p. 150—152.

[2] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, 1840, nr. 48, 24 noiembrie, p. 377—378.

[3] V. *Gazeta de Transilvania* din 1843.

[4] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, nr. 49, 7 dec., p. 195—196.

[5] *Gazeta Transilvaniei*, V (1842), nr. 24, 15 iunie, p. 96.

[6] G. Bariţ, în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, VII (1844), nr. 8, 21 februarie, p. 64.

[7] *Gazeta de Transilvania*, VIII (1845), nr. 95, 26 nov., p. 380.

[8] *Gazeta de Transilvania*, IV (1841), nr. 49, 7 dec., p. 195—196.

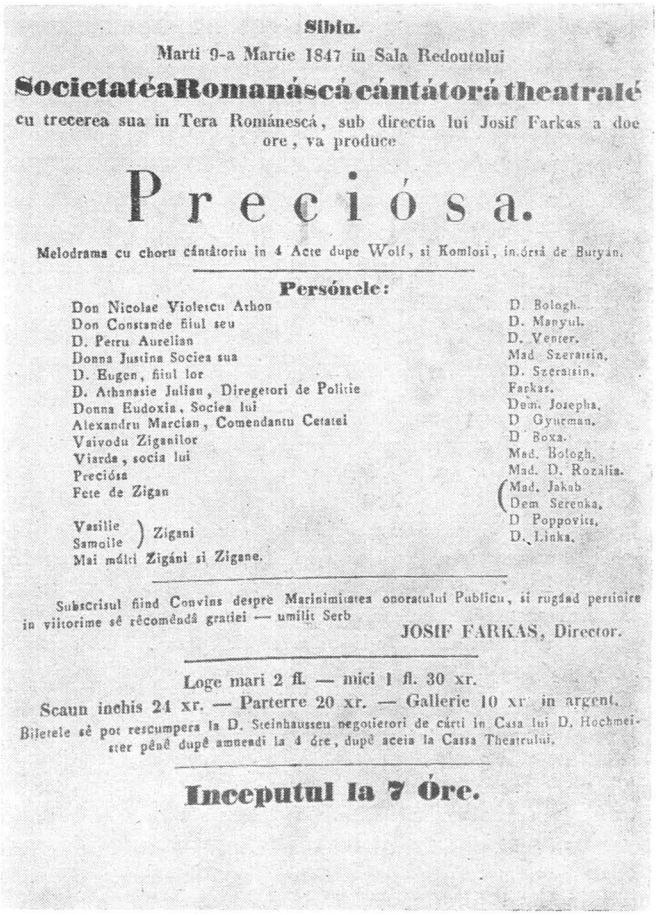
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai importante ale vieţii culturale din Moldova şi Ţara Romînească este suficient să cităm elogiul pe care *Gazeta de Transilvania* îl face *Curierului romînesc* în 1839 cu prilejul împlinirii unui deceniu de la apariţia acestui ziar, care slujeşte « în mii de chipuri de canal binecuvîntat pentru răspîndirea luminării între romîni »[1], sau publicarea, cu caracter manifest programatic — prin comentariile lui Bariţ — a « Introducţiei » *Daciei literare*, semnată de M. Kogălniceanu, în însuşi anul apariţiei ei la Iaşi[2].

Toate acestea atestă că orientarea ideologică şi artistică a mişcării culturale naţionale transilvane este legată de cele mai importante acţiuni ale mişcării culturale patruzecioptiste din Ţara Romînească şi Moldova[3].

★

Teatrul romînesc nu cunoaşte în Transilvania, în anii 1840—1848, forme organizate profesionale. Majoritatea manifestărilor scenice aparţin trupelor de diletanţi, « societăţilor cantatoare theatrale ». Teatrul de diletanţi cunoaşte însă o activitate însemnată încă din deceniul al patrulea.



Sibiu.

Marti 9-a Martie 1847 in Sala Redoutului

Societatéa Romanáscá cántátorá theatralé

cu trecerea sua in Tera Románescá, sub directia lui Josif Farkas a doe ore, va produce

Preciósa.

Melodrama cu choru cántátoriu in 4 Acte dupe Wolf, si Komlosi, in.órsá de Butyán.

Persónele:

Don Nicolae Violescu Athon	D. Bologh.
Don Constande fiiul seu	D. Manyul.
D. Petru Aurelian	D. Venter.
Donna Justina Sociea sua	Mad. Szeratsin.
D. Eugen, fiiul lor	D. Szeratsin.
D. Athanasie Julian, Diregetori de Politie	Farkas.
Donna Eudoxia, Sociea lui	Dem. Josepha.
Alexandru Marcian, Comendantu Cetatei	D. Gyurman.
Vaivodu Ziganilor	D. Boxa.
Viarda, socia lui	Mad. Bologh.
Preciósa	Mad. D. Rozalia.
Fete de Zigan	Mad. Jakab, Dem. Serenka.
Vasilie, Samoile — Zigani	D. Poppovits.
Mai múlti Zigáni si Zigane.	D. Linka.

Subscrisul fiind Convins despre Marinimitatea onoratului Publicu, si rugând pertinire in viitorime sê rêcomêndâ gratiei — umilit Serb

JOSIF FARKAS, Director.

Loge mari 2 fl. — mici 1 fl. 30 xr.

Scaun inchis 24 xr. — Parterre 20 xr. — Gallerie 10 xr. in argent.

Biletele sê pot rescumpera la D. Steinhausseu negotietori de cárti in Casa lui D. Hochmeister pênê dupê amneadi la 4 óre, dupê aceia la Cassa Theatrului.

Inceputul la 7 Óre.

Fig. 3.— Afiş al spectacolului Preciosa, *dat de trupa lui I. Farkaş la Sibiu în anul 1847.* (Foto N. Ionescu).

La Blaj trupe romîne de diletanţi coexistă în această perioadă cu trupe maghiare şi germane: « Societatea ungurească de teatru », de sub direcţia lui Elek Pály[4] care dă spectacole în limbile maghiară, romînă şi germană,

[1] *Gazeta de Transilvania*, II (1839), nr. 7, 12 febr., p. 27—28.

[2] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, III (1840), nr. 18, 28 aprilie, p. 142—144.

[3] Informaţiile şi comentariile care vădesc interesul continuu pentru activitatea teatrală de dincolo de Carpaţi abundă în presa transilvăneană. În anul 1840 *Gazeta de Transilvania* informează publicul romînesc de importanţa preluării conducerii teatrului ieşean de către C. Negruzzi, V. Alecsandri şi M. Kogălniceanu (*Gazeta de Transilvania*, III (1840), august 4, p. 128); aceeaşi revistă reproduce din *Albina romînească* cronica dramatică despre reprezentarea la Iaşi a dramei *Furiosul*, prelucrată de C. Caragiale (*Gazeta de Transilvania*, III (1840), martie 3, p. 39); sau despre reprezentaţiile diletanţilor romîni din Iaşi cu *Grădinarul orb* de I. Văcărescu, sau *Elevul Conservatorului*, prelucrare de C. Negruzzi (*Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, 1840, martie 3, vol. IV, p. 75—76); informaţii ulterioare se referă la lucrările pentru ridicarea Teatrului cel Mare din Bucureşti (încă în anii 1843—1844), la noua clădire a teatrului ieşean (1846); la şcoala de actori de sub conducerea lui Millo, la conservatorul muzical de sub conducerea lui Flechtenmacher etc., etc.

[4] Societatea condusă de Elek Pály dă spectacole în 1840 la Braşov şi intenţionează să treacă şi la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trupa lui Kreibig, de la Sibiu[1], trupa lui Nötzl[2], trupa lui Kilényi David şi Csabay, care joacă la Arad în vara anului 1846 o piesă de Kotzebue în traducere romînească (*Doi uituci*, tradusă de Iorgu Popovici)[3]. În acelaşi an o trupă ungurească dă spectacole la Blaj, frecventate şi de publicul romînesc[4].

Trupa de diletanţi romîni de la Braşov, înfiinţată în 1838, îşi desfăşoară activitatea şi ulterior pînă în 1841. Chiar dacă nu avem toate datele despre repertoriul şi spectacolele din această perioadă, este uşor de dedus spiritul imprimat de G. Bariţ acestei trupe, dacă ţinem seama că în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* apar în acea vreme: *Prolog* de G. Asachi «rostit pe scena Teatrului Varietăţilor din Eşi» în 23 februarie 1837 (1838, nr. 20, p. 153—154); *Sărbătoare cîmpenească* de I. E. Rădulescu (1838, nr. 26, p. 201—207); *Saul* de Alfieri — act II, scena I, tradus de C. Aristia[5], *Iulius Caesar* de Shakespeare, act I, scena II, traducere în proză de G. Bariţ[6]; fragmente din *Intrigă şi Iubire*, *Don Carlos* (act III), *Fiesco*, *Maria Stuart* (act III, scena 4) de Fr. Schiller[7], scenă din *Antony* de Al. Dumas (tatăl)[8].

Bucureşti să dea spectacole în trei limbi (Vezi *Gazeta de Transilvania*, 1840, sept. 8, nr. 37, vol. III, p. 148). Pály a dat într-adevăr spectacole şi la Bucureşti în limbile romînă, maghiară şi germană. Prima reprezentaţie a fost în limba romînă cu *Fetele din Siklós*. După cum ne informează presa budapestană, spectacolul a fost foarte bine primit. Vezi *Honmüvész*, Budapesta, 1840, 8 nov., nr. 90, p. 728 şi 19 nov., p. 752.

Elek Pály tipăreşte în 1840, 2 iunie, primul afiş cu litere cirilice. Astfel anunţă piesa *Alina sau Brashovu în alte parte lumii*. În 26 septembrie 1840, un alt afiş în cirilice anunţa: «Braşov. Astăzi joi în 1 octombrie K.n. 1840 filarmonica ungurească supt direcţia lui Aleksie Pâly va produce romîneşte: *Cetăţuia pe drumul ţării* — dramă vocală în două perdele. Scrisă de A. Kotzebue şi tradusă în romîneşte de translatorul I. Barac»; iar la 1 octombrie alt afiş: «Braşov — Astăzi joi în 1 oct. k.n. 1840. Societatea Filarmonica ungurească supt direcţia lui A. Pály va produce romîneşte: *Pustnicul din insula Formentara*. O priveliişte simţitoare în 3 perdele. Scrisă de A. Kotzebue tradusă în rom. de translatorul I. Barac». În 4 octombrie trupa lui Pály joacă la Braşov romîneşte *Fetele din Siklós*, iar în 7 decembrie piesa lui Eliade: *Sărbătoare cîmpenească* jucată la 14 octombrie şi la Bucureşti. Vezi: Orbán László, *Adalékok a brassói magyar színészet történetéhez 1848* [Contribuţii la istoricul teatrului maghiar din Braşov pînă la 1848], în *Magyar irodalomtörténet*, Cluj, 1939, p. 191, 200 şi urm.

[1] Trupa lui Ed. Kreibig, animatorul teatrului german, dă spectacole şi în limba romînă — la Braşov. Eugen Filtsch arată în *Geschichte des deutscher Theaters in Siebenbürgen*, că la Braşov au mai dat spectacole în limba romînă trupele lui Gerger şi Iosepha Uhlich V. (*Archive des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 1890, vol. 23, p. 310).

[2] Societatea teatrului condusă de Nötzl (Netzl) va juca la Braşov şi Sibiu în 1845 (vezi *Gazeta de Transilvania*, vol. VIII, august 6, p. 249. În 1846, la Mediaş se află trupa lui Frantz Leopold.

[3] Trupa lui Kilényi şi Csabay cuprindea patru actori care cunoşteau limba romînă. Spectacolul cu piesa lui Kotzebue, în romîneşte, avea ca scop atragerea publicului romînesc din Arad. Greşit susţine însă Dr. Vály Béla în *Az aradi szinészet története*, 1774—1889 [Istoria teatrului din Arad], Budapesta MDCCCXXXIX, că acesta ar fi fost primul spectacol în limba romînă la Arad. Autorul ignorează spectacolele preparandiei arădene date cu aproximativ 28—29 de ani mai devreme, adică la 1817—1818.

[4] Aceste spectacole demonstrează apropierea ce o realizează trupele de teatru între populaţia romînă şi maghiară. Corespondentul *Gazetei de Transilvania* din Blaj arată importanţa acestor spectacole pentru «apropierea ce poate să împace inimi, de atîţia secoli, printr-o falsă politică întreţinute» (*Gazeta de Transilvania*, 1846, vol. IX, iunie 20, nr. 9, p. 197). Tot în *Gazeta de Transilvania* (nr. 49) G. Bariţ arată că participarea romînilor la spectacolele trupei maghiare din Blaj este firească şi în spiritul colaborării celor două naţionalităţi.

[5] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, 1840, III, nr. 19, p. 150—152, nr. 20, p. 153—154.

[6] *Ibidem*, III, 1840, nr. 40, p. 316—319, cu o notă elogioasă privind autorul piesei.

[7] *Ibidem*, III, 1839, nr. 31, p. 168, II, 1839, nr. 25, p. 199—200, II, 1839, nr. 26, p. 205—206, II, 1839, nr. 29, p. 230—231, III, 1840, nr. 43, p. 339—343 cu note de G. Bariţ în care-şi afirmă admiraţia pentru autor.

[8] *Ibidem*, IV, 1841, nr. 42, p. 334—336.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezentînd activitatea diletanţilor romîni de la Braşov, în perspectiva pe care o oferă anul postrevoluţionar 1852, *Gazeta Transilvaniei* arată că reprezentaţiile teatrale naţionale sînt condiţionate de faptul că prea puţine «familii de romîni pot frecventa teatrul nemţesc atît pentru necunoaşterea limbii cît şi pentru că piesele cîte se produc nicidecum nu sînt alese şi acomodate la gustul şi la trebuinţele publicului romînesc»[1]. Este vorba în fond de un repertoriu corespunzător publicului german, «foarte osebit», cu «cele mai proaspete producte ale dramaturgiei moderne», pe cînd publicul romînesc doreşte să vadă comediile neasemuitului Molière: *Tartuffe*, *Zgîrcitul*, *Bădăranul boierit* etc. Orientarea spre un repertoriu cu un caracter satiric este mult mai pronunţată în activitatea diletanţilor romîni braşoveni decît în spectacolele unor trupe germane, al căror repertoriu de «proaspete producte ale dramaturgiei moderne» cuprinde cu precădere comedii de salon şi vodevile. Teatrul german nu cunoaşte însă o singură direcţie de dezvoltare; alături de repertoriul salonard, se găsesc incluse în repertoriul trupelor lui Nötzl şi Kreibig, între 1843 şi 1848, şi *Hamlet* şi *Egmont* şi *Holofern*. În fond mişcarea teatrală în limba germană are o veche tradiţie în Transilvania şi nu trebuie uitat că în limba germană au apărut publicaţii importante pentru îndrumarea teatrului: *Notizzen über die dramatischen Leistungen der Bühnen Gesellschaft unter der Direktion des Hernn J.B. Hirschfeld in Transilvanien Herzog* (Sibiu, 1828); *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandeskunde* (Sibiu, 1838 — care publică recenzii de teatru) sau, la 1840, *Satelitte des Siebenbürger Wochenblattes*, care publică cronici teatrale.

Repertoriul diletanţilor braşoveni este justificat şi profilat de însăşi funcţia socială pe care o imprimau actorii romîni artei teatrale: «teatrul este pentru ca să desfăşori şi să dai pe faţă patimile şi blestemăţiile... pentru ca să le înfrunţi, să le ruşinezi, să le pedepseşti aspru bătîndu-ţi joc de ele şi sfîrşindu-le prin fermecătoarea putere a ironiei şi a satirei, iar nu pentru ca să le lauzi şi să le îngraşi»[2]. Chiar dacă nu vom găsi în repertoriul diletanţilor romîni tragediile marilor clasici, este semnificativ faptul că încă din 1840 G. Bariţ publică la Braşov fragmente din drama istorică *Iulius Caesar* de W. Shakespeare[3], din *Elisabeta şi Maria Stuart, o întîlnire a lor*, după Schiller[4]. Nu trebuie de aci să se facă deducţia că repertoriul diletanţilor braşoveni se compune exclusiv din comedie satirică şi dramă istorică clasică.

Diletanţii romîni nu colaborează îndeaproape cu trupa germană, dar sînt ajutaţi şi influenţaţi de activitatea actorilor maghiari. G. Bariţ precizează de altfel că între anii 1841 şi 1844 diletanţii romîni cîştigară un securs (ajutor —*n.n.*) bunicel de la o societate ungurească, care venise aici...[5]. Activitatea diletanţilor braşoveni este încununată, de altfel, la 19 februarie 1845, prin reprezentarea tragediei *Regulu* de H. J. Collins, în traducerea lui I. Văcărescu[6].

[1] *Gazeta Transilvaniei*, 1852, nr. 26—27, sept., p. 293—295.

[2] *Ibidem*..

[3] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, 1840, sept., nr. 4, vol. III, p. 316—319. Actul I al dramei lui Shakespeare este însoţit de comentarii şi note făcute de G. Bariţ asupra dramelor istorice ale lui Shakespeare.

[4] *Ibidem*, 1840, oct., nr. 43, vol. III, p. 339—343. Tot Bariţ este cel care traduce şi adnotează actul III, scena 4, din *Maria Stuart* de Schiller.

[5] G. Bariţ, *Thalia şi Melpomena*, în *Transilvania*, Braşov, nr. 11, iunie 1870. G. Bariţ precizează că trupa maghiară număra printre membrii ei doi actori şi o cîntăreaţă care ştiau «binişor» romîneşte şi interpretau vodevile.

[6] *Gazeta de Transilvania*, I (1845), febr. 18, nr. 15, vol. III, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din punct de vedere al repertoriului, încă înainte de 1840, activitatea teatrală a diletanţilor romîni din Transilvania stă — ca şi teatrul din Principate — sub semnul luptei pentru afirmarea limbii romîne. Strădania lui Gh. Bariţ, T. Cipariu, Al. Gavra, I. Barac pentru afirmarea limbii naţionale are consecinţe directe pentru teatrul romînesc din Transilvania. Dacă la 1840 teatrul din Ţara Romînească şi Moldova este în stadiul afirmării depline a limbii naţionale pe scenă, şi a trecerii la crearea unei literaturi dramatice naţionale, în Transilvania lupta pentru afirmarea limbii naţionale pe scenă este încă actuală din cauza încercărilor dietei transilvane de a impune limba maghiară ca singura limbă oficială tuturor naţiunilor. «Noi nu privim cu pizmă — scria Bariţ — înflorirea limbii şi literaturii maghiare, dar cerem ca şi noi să putem dezvolta liber limba şi literatura noastră»[1].

Lista deputaţilor din toate naţionalităţile conlocuitoare aleşi în consiliul orăşenesc revoluţionar

A forradalmi városvezetőségbe beválasztott egyféltő nemzetiségek képviselőinek névsora

Fig. 4. — Lista deputaţilor, din toate naţionalităţile conlocuitoare, aleşi în Consiliul revoluţionar al oraşului Arad. Pe listă figurează şi Alexandru Gavra (v. 29 Gavra Sándor). (Foto N. Ionescu).

După 1840 spiritul *Daciei literare* domină activitatea culturală din Transilvania. În preluarea acestui spirit, în imprimarea lui în teatrul transilvănean şi impulsionarea acestuia spre formele de activitate care mărturisesc ataşamentul faţă de revoluţia de la 1848, meritul principal îi revine lui G. Bariţ, care a făcut sudura culturii romîneşti din Transilvania cu cea din celelalte provincii, care a militat pentru «strînsa comunicaţiune naţională ce domneşte şi va domni între romînii transilvani şi între partea naţiunii ce trăieşte şi stăpîneşte în pămîntul moldovo-romînesc»[2]. G. Bariţ este cel care determină includerea în repertoriul trupelor de diletanţi romîni — din perioada 1840—1848 — producţiile dramaturgiei prepaşoptiste ale lui V. Alecsandri, D. Bolintineanu, C. Negruzzi etc.

★

Situaţia diletanţilor romîni din Transilvania din punct de vedere al exercitării artei teatrale este mult îngreunată în anii 1845—1846. Însăşi

[1] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, V (1842), nr. 9, 2 martie, p. 64, vezi şi p. 65—69, nr. 10, 9 martie, p. 73—77, nr. 11, 16 martie, p. 81 (Bariţ).

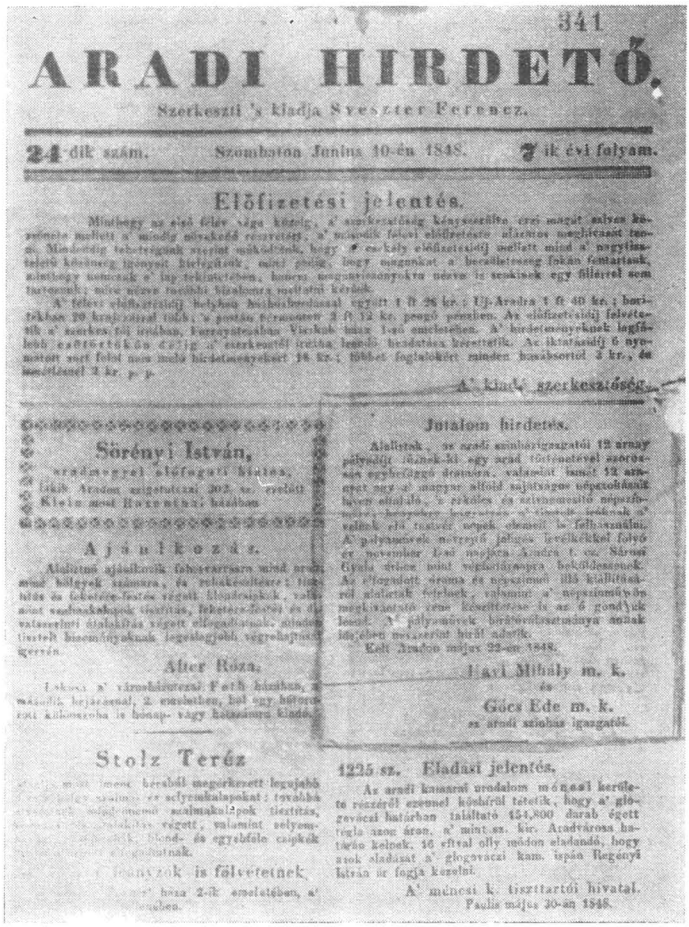
[2] *Gazeta de Transilvania*, nr. 12, 1842, 23 martie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

presa maghiară discuta cu compasiune condiţiile de muncă şi existenţă ale diletanţilor romîni. *Gazeta de Transilvania*[1] elogiază, de pildă, articolul lui Székely Iakab Elek apărut în *Erdélyi Hiradó* pentru felul «cum a înfăţişat nefericita situaţie a romînilor». Articolul lui Székely a fost retipărit ca o manifestare de protest în *Gazeta de Transilvania*[2] şi totodată în *Curierul romînesc*[3] de la Bucureşti.

Activitatea diletanţilor romîni cunoaşte forme superioare de organizare abia în cadrul Societăţilor cantatoare theatrale care iau naştere în ajunul revoluţiei de la 1848. Cea mai importantă dintre acestea este «Societatea romînească cantatoare teatrală» înfiinţată la 18 februarie 1847 sub conducerea lui Iosif Farkas şi finanţată de Ion Foti din Szegedin.

Cunoscut interpret al dansurilor romîne şi maghiare, în tinereţe, actor care a jucat în anii premergători lui 1847 în limba romînă şi maghiară[4], I. Farkaş părăseşte în 1847 Aradul unde activase cea mai mare parte a timpului şi înfiinţează la Lugoj «Societatea romînească cantatoare teatrală» care cuprinde diletanţi din Arad, Lugoj şi Braşov. Trupa lui Farkaş numără la început 16 actori romîni, maghiari şi sîrbi — care reprezintă în principalele centre ale Transilvaniei şi Banatului (Lugoj, Sibiu, Braşov, Făgăraş, Orăştie, Arad) un repertoriu alcătuit de conducătorul trupei după criterii care urmăresc să satisfacă toate gusturile publicului mijlociu romîn şi maghiar. Repertoriul dă însă totodată şi o posibilitate de exprimare netă noii literaturi dramatice romîneşti, obiectivelor sale ideologice. De aceea în repertoriul «Societăţii


341

ARADI HIRDETŐ.

Szerkeszti 's kiadja Szeszter Ferencz.

24 dik szám. Szombaton Junius 10-én 1848. 7 ik évi folyam.

Elöfizetési jelentés.

A' kiadó szerkesztőség.

Jutalom hirdetés.

Sörényi István,

Ajánlkozás.

Alber Róza.

Stolz Teréz

1225 sz. Eladási jelentés.

Fig. 5. — Anunţul direcţiei teatrului din Arad, prin care se face public, la 10 iunie 1848, concursul cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale cu subiecte naţionale. (Foto N. Ionescu).

[1] IX (1846), nr. 72, 5 sept., p. 286.

[2] Nr. 74—80, p. 293, 294, 297, 305, 311, 314, 318.

[3] 1846, nr. 74, p. 76—81.

[4] La 8 iulie 1846 Farkaş reprezintă în limba romînă piesa *Doi uituci* de Kotzebue în traducerea lui I. Popovici. Din repertoriul maghiar Farkaş mai interpretase în limba romînă *Szökött katona* de Szigligeti, *Notarul din Peleseke* de Gaal etc. Cf. I. Breazul, *Contribuţii la istoria teatrului romînesc din Transilvania*, Cluj, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

romîneşti cantatoare teatrale» conduse de Farkaş se întîlnesc *Pădurea Sibiului* care cîştigase sufragiile publicului braşovean încă în 1815 în cele trei versiuni — romînă, germană şi maghiară —, comedia «magică» a lui Em. Schikaneder *Cuşma zorăitoare*, *Fiica regimentului* de S. Georges şi Bayard, *Preciosa* după P. Al. Wolff şi Komlosi sau *Elizena din Bulgaria*, dar, în acelaşi timp, comedia recentă a lui V. Alecsandri *Cuconu Iorgu de la Sadagura*[1] sau piesa clasicului maghiar Szigligeti, *Soldatul fugit*, în traducerea actorului romîn V. Maniu.

Printre interpreţii trupei lui Farkaş întîlnim numele primilor actori romîni transilvăneni: A. Istrătescu, Bolog, M. Pătraşcu, Bota, I. Navrea, Bocşa, Giurescu, V. Maniu, Seracin, D. Rozalia, Popovici etc.[2].

Turneul pe care-l face «Societatea romînească cantatoare teatrală» sub conducerea lui Farkaş în oraşele transilvane, în 1847—1848, este dovada cea mai concludentă că în anii revoluţiei teatrul romînesc din Transilvania cunoaşte un stimul deosebit prin influenţa ideilor patruzecioptiste, că în fond teatrul romînesc transilvan trăieşte, în perioada 1848, avîntul şi efervescenţa mişcării culturale patruzecioptiste din Moldova şi Ţara Romînească. Turneul lui Farkaş are în plus, date fiind condiţiile speciale din Transilvania, un puternic caracter naţional, urmărind să contribuie la trezirea conştiinţei naţionale şi la apărarea libertăţii naţionale. Trupa lui Farkaş îşi începe turneul la Sibiu — în sala Redoutului — în martie 1847 şi reprezintă, între altele, basmul *Die Schallenkappe (Cuşma zorăitoare)* de Em. Schikaneder, *Preciosa*, o piesă din viaţa ţiganilor de P. Al. Wolff şi Komlósi, *Elizena din Bulgaria* şi *Soldatul fugit*.

Diletanţii romîni au de la început de înfruntat opinia unui public format, cu o educaţie teatrală bogată şi multilaterală. Presa locală consemnează succesul de public realizat cu aceste două spectacole, dar nu ezită să consemneze slăbiciunile de ordin artistic[3]. Deficienţele artistice ale diletanţilor romîni nu puteau împiedica însă constatarea obiectivă a opiniei publice germane că «un teatru romînesc este foarte mare raritate şi aceasta nu pentru că romînii nu ar avea o cultură a lor»[4]. Ziarul german pune greutăţile teatrului romînesc pe seama dificultăţilor pe care limba le-ar face-o actorilor, lăudînd totodată dorinţa actorilor trupei lui Farkaş de a îmbogăţi limba romînă, dar nu sesizează condiţiile sociale şi naţionale determinante ale existenţei teatrului romînesc. *Organul luminării* reproduce fragmente din articolul publicat de ziarul german, subliniind ideea că «un teatru romînesc e într-adevăr mare raritate şi ar fi un vertosu redicatoriu a limbei şi culturii romanesci»[5].

Turneul «Societăţii romîneşti cantatoare teatrale» continuă apoi la Făgăraş şi Braşov. La Făgăraş, trupa condusă de Farkaş joacă cinci piese în

[1] Comedia *Cuconu Iorgu de la Sadagura* fusese reprezentată pentru prima oară pe scena teatrului din Iaşi abia în urmă cu doi ani. I. Farkaş prezintă comediile lui Alecsandri la Orăştie la 15/27 dec. 1847.

[2] Despre activitatea trupei lui Farkaş şi a turneului său în Transilvania în anii prerevoluţionari relatează Septimiu Sever în *Adevărul literar şi artistic*, 1928, nr. 400/5 aug., în articolul *Un turneu teatral romînesc în Ardeal în anul 1847*. În toamna anului 1847 V. Maniu şi Seracin trec în Ţara Romînească şi vor juca în trupa din Bucureşti a lui C. Caragiale.

[3] *Siebenbürger Bote*, *Teatrul Valah* (1847, nr. 20, 11 martie, p. 82) face observaţii critice în special asupra spectacolului *Preciosa* în legătură cu costumaţia sărăcăcioasă, cu modul de interpretare a scenelor de dragoste — actorii vorbeau prea tare şi unii cu spatele spre public.

[4] *Loc. cit.*

[5] *Organu luminării (luminărei) — Gazeta Besereceascǎ, Politică e Literaria*, 1847, nr. X, 8 martie, p. 44—45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limba romînă: *Soldatul evadat (Soldatu fugitu)*, *Preciosa*, *Cuşma zorăitoare*, *Pădurea Sibiului* şi *Şapte fete (şiepte muieri) în(tru) uniformă*[1]. Criticile în legătură cu limba întrebuinţată de actori continuă în presa romînă şi germană — imputarea principală fiind în legătură cu abuzul de latinisme pe care-l practică interpreţii romîni.

La Braşov «Societatea romînească cantatoare theatrală» dă 12 spectacole în limba romînă şi cu toate că unele piese se repetă, teatrul este plin întotdeauna. Totuşi spectacolele nu satisfac integral exigenţele artistice ale publicului. Cu tot succesul de opinie publică, trupa este în deficit şi încercările de a rezolva situaţia financiară prin reprezentarea unor spectacole în limba maghiară rămîne fără rezultat. La Braşov trupa se scindează, o parte din actori angajîndu-se într-o trupă maghiară. *Gazeta de Transilvania* pune însă soarta grea a trupei lui Farkaş pe seama lipsei de exigenţă artistică: «aceasta e rezultatul unei întreprinderi oarbe, nesocotite, măcar de-ar servi şi altora spre învăţătură că de un public compact, care ştie romîneşte, fără pericolul propriu nu-şi pot bate joc»[2]. Cu toate acestea la sfîrşitul anului 1847 şi începutul anului 1848 reîntîlnim trupa lui Farkaş — chiar dacă micşorată — la Orăştie, unde reprezintă *Conul Iorgu de la Sadagura* şi traduceri din germană şi maghiară[3].

CU ÎNNALTĂ ÎNVOINŢĂ.

Duminecă în 29. Augustŭ 1852 se va representa de cătră diletanţi în teatrul din Braşovŭ:

CREDITORII.

Comedia într'unŭ actŭ de V. Alexandri.

(Die Gläubiger).

(A HITELEZŐK).

Persónele:

Alecu.
Aglaia.
Take Jevrecescu (50 ani).
Unŭ croitorŭ, françesŭ.
Unŭ ciobotarŭ, némţiu.
Unŭ cofetarŭ, grecŭ.
Unŭ zarafŭ, jidovŭ.
Unŭ tutungiŭ, arménŭ.
Unŭ droşcarŭ, lipovanŭ.

Scena se petrece în Iaşi 1844.

După acésta urméză:

Pétra din casă.

Vodevilŭ într'unŭ actŭ de V. Alexandri. Musica pentru cântece aşeḑiatŭ de unŭ naţionalistŭ.

(Der Stein im Hause).

(A HÁZI KŐ).

Persónele:

Căminariul Grigorie Pélciu.
Nicu, fiiul seŭ.
Cocóna Zamfira, vĕduvă.
Marghioliţia, fiica sa.
Herr Franz Birmann, doftoru şi amantul Zamfiret.
Leonilŭ, vărŭ al 3-lea alŭ Marghioliţii.
Ioanŭ, în serviţiul Cocónei Zamfiră.

Scena se petrece în casa Cocónei Zamfiră în Iaşi.

Biletele pentru tóte locurile se află în ḑioa representării dela 9—12 óre înainte, şi dela 2—5 după miaḑăḑi în salla de bufetŭ la teatru, şi séra la cassa teatrală.

Preţiul biletelor de intrare:

Galerià 30 cr. cm. — Unŭ scaunŭ închisŭ în parterŭ 24 cr. cm. — Parterŭ 16 cr. cm. — Ultimul locŭ 10 cr. cm. — Pruncii în locul ultimŭ 6 cr. cm.

Inceputul puntŭ la 8 óre.

Fig. 6. — Afiş al trupei diletanţilor din Braşov care au continuat reprezentaţiile în limba romînă după revoluţia din 1848. (Foto N. Ionescu).

★

În ajunul lui 1848 diletanţii romîni se străduiesc să reprezinte un repertoriu cît mai apropiat de spiritul revoluţionar care cuprinde intelectualitatea transilvană. La Braşov este reluată, la 24 mai 1847, tragedia lui J. H. Collins, tradusă în urmă cu ani de I. Văcărescu, *Regulus*, ca o formă de protest împotriva tiraniei şi a spiritului de asuprire[4].

[1] Vezi *loc. cit.*, 5 apr. 1847, nr. XIV, p. 61. La Braşov turneul continuă în aprilie 1847, adăugînd repertoriului două piese maghiare în traducerea lui Popovici *(Doi caimaci sau uituci şi Căsătoriţii vii şi morţi* şi *Contele Beniovski* de A. Kotzebue).

[2] *Gazeta de Transilvania* (Teatru în Braşov), X, 1847, nr. 81, 9 oct.

[3] *Organul luminării* (Istoria teatrului), 1848, ian. 3, nr. 53, vol. I, p. 297.

[4] Printre interpreţii tragediei *Regulus* la Braşov îi întîlnim pe A. Istrătescu, I. Navrea, I. Pădure, M. Petraşcu, N. Birt, I. Dimian, I. Martinovici, D-na Rozalia, T. Stoica ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Meritul popularizării pieselor romîneşti scrise dincolo de Carpaţi îi revine tot neobositului G. Bariţ. În *Foaia pentru minte, inimă şi literatură*, Bariţ recenzează piesele originale, mai importante, prezentate în teatrul romînesc din principate. Criticul se opreşte îndeosebi asupra comediilor lui C. Bălăcescu şi V. Alecsandri. Relevînd importanţa literară şi educativă a unor piese ca O *bună educaţie* sau *Piatra din casă*, optează pentru comedia lui Alecsandri şi pentru modul ei de reprezentare pe scena teatrului ieşean[1].

Contribuţia scriitorilor transilvăneni la dezvoltarea dramaturgiei originale în anii prerevoluţionari nu este neglijabilă. Ioan Barac traduce piese din limba maghiară şi germană şi scrie el însuşi pentru trupele romîne şi maghiare, Iosif Many (1816—1851) este poet şi dramaturg, Gh. Bariţ însuşi face încercări în genul dramatic. Dar, chiar dacă ne-am referi numai la încercările dramatice ale lui Al. Gavra, profesor şi director al şcolii preparandiale din Arad, intelectual patriot, activ în mijlocul evenimentelor revoluţionare, şi încă trebuie consemnată semnificaţia deosebită a unor lucrări ca: *Monumentul Şincai Clainian a bărbaţilor celor ce pentru lauda naţiei romînești toată viața și-o jertfiră*[2]. Însuşi titlul dovedeşte caracterul programatic al piesei lui Gavra şi, dincolo de forma hibridă dramatică — inconvenabilă din punct de vedere literar unei piese istorice — trebuie preţuite în primul rînd intenţiile autorului de a afirma calităţile moral-intelectuale ale poporului romîn, de a opune tendinţelor de deznaţionalizare ale nobilimii maghiare perseverenţa reprezentanţilor «Şcoalei ardelene» în făurirea unei culturi naţionale. De altfel, Aradul, în care Al. Gavra îşi desfăşoară decenii de-a rîndul activitatea culturală şi patriotică, este şi centrul celor mai importante manifestări teatrale în anul revoluţionar 1848.

*

Revoluţia de la 1848 pune în evidenţă cu şi mai multă claritate faptul că teatrul romînesc şi maghiar au obiective asemănătoare şi că oamenii de cultură — legaţi de idealurile revoluţionare — urmăresc să sprijine prin teatru acţiunile politice care îi găsesc de multe ori pe romîni alături de maghiari. Chiar Al. Gavra este unul din reprezentanţii culturii romîneşti care participă la evenimentele revoluţiei într-o strînsă colaborare cu intelectualii democraţi maghiari; profesorul arădean figurează pe «lista deputaţilor din toate naţionalităţile conlocuitoare, aleşi în consiliul orăşenesc revoluţionar din 1848»[3].

Aradul, centru cultural însemnat, cunoaşte în anii 1844—1848 o bogată activitate teatrală. Desigur că cele mai multe trupe sînt maghiare sau germane[4]. Dar ecourile revoluţiei se resimt în mişcarea teatrală indiferent de naţionalitatea trupei. Teatrul din Arad este locul de desfăşurare al primei manifestări publice care salută izbucnirea revoluţiei la Viena, Budapesta şi Bratislava, în 15 martie 1848. Trupa lui Gócs reprezenta în seara de

[1] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, nr. 22, 1847, 2 iunie, p. 179—180. «Dl. Alecsandri au înfăţoşat pe scenă o întîmplare din cele scoase din viaţa socială. Caracterele sînt bine expuse şi înfăţoşează un tablou de aviz pentru acele mame care într-adevăr socotesc fetele lor „pietre de casă", de care se cuvine a scăpa cu rizicul fericirii lor».

[2] Tipărită la Braşov — tipografia univ. maghiară, 1844.

[3] Cf. documentului aflat în Muzeul Naţional Arad. Lista afişată în 1848 pe străzi.

[4] Szabotski N. — Lukácsi Leopoldina, venind de la Iaşi în drum spre Budapesta, organizează la Arad împreună cu diletanţii spectacole teatral-amicale (vezi *Aradär Kundschaftblatt*, 1844, nr. 30); trupa germană a lui Kreibig şi Nötzl care făcuse turnee şi în Ţara Romînească; Vester Sandor (1846); Komaromi — Mátrai (1846); Kilény Csabai — care a organizat spectacole romîneşti împreună cu Iosef Farkaş (1846—1847); Köresi Ferenc (1847); Szöllösi — Vegsei — Szabó L. (1847—1848); Gócs Ede (1848), Teleki S.; Philipovics István, 1848 ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

17 martie 1848 *Don Cezar de Bazan*. Aflîndu-se în timpul reprezentaţiei vestea izbucnirii revoluţiei, spectatorii de toate naţionalităţile — după cum precizează presa locală — s-au urcat pe scenă şi au cerut actorilor să citească cele 12 puncte ale programului revoluţionar întocmit de Petöfi S. Citit de unul dintre spectatori — din cauză că directorul trupei nu acceptase să fie citit de actori, textul nefiind aprobat de cenzură —, programul revoluţionar a dezlănţuit o manifestare de entuziasm, continuată printr-o manifestaţie de stradă pentru cauza revoluţiei. În sală au rămas doar elemente reacţionare care au continuat să vadă un spectacol interpretat de nişte actori derutaţi [1].

La Arad există forme de colaborare între revoluţionarii romîni şi maghiari pe care nu le întîlnim în altă parte. Aci revoluţionari romîni şi maghiari figurează alături pe «lista deputaţilor din toate naţionalităţile conlocuitoare, aleşi în consiliul orăşenesc revoluţionar din 1848»; în timpul revoluţiei subprimar al Aradului este romînul Dimitrie Haica (mai, iunie, iulie 1848)[2]. Această colaborare favorizează popularizarea ideilor proclamate pe Cîmpia Libertăţii. Presa romînească salută prin G. Bariţ sărbătoreasca adunare de pe Cîmpia Libertăţii şi propagă în mijlocul romînilor ideea respingerii oricărui compromis cu stăpînirea în detrimentul aspiraţiilor populare[3]. În aceeaşi perioadă, cealaltă publicaţie — condusă de Bariţ — lansează apeluri către elevii romîni să părăsească orice neînţelegeri şi «să ţină cu progresul»[4].

Spiritul colaborării în sprijinul revoluţiei se recunoaşte şi în manifestările teatrale. Sub conducerea consiliului orăşenesc revoluţionar, directorii teatrului din Arad lansează un concurs cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale: «Subsemnaţii directori ai teatrului din Arad oferă 12 premii în aur pentru o dramă în legătură cu istoria Ardealului; de asemenea alte 12 premii în aur, pentru o lucrare evocatoare a obiceiurilor populare rămînînd la latitudinea scriitorilor ca să întrebuinţeze şi elementele popoarelor conlocuitoare»[5].

Teatrul romînesc şi al minorităţilor naţionale cunoaşte deci şi în Transilvania o perioadă de avînt în anii premergători revoluţiei de la 1848. Ca şi în Ţara Romînească şi în Moldova, teatrul este folosit de către conducătorii spirituali ai mişcării culturale din Transilvania în scopul răspîndirii ideilor democratice, dublînd totodată această finalitate prin aceea a întreţinerii sentimentelor patriotice naţionale, în împrejurările istorice specifice Transilvaniei sub ocupaţia imperiului habsburgic.

Activitatea teatrală romînească din Transilvania se integrează mişcării cultural-artistice patruzecioptiste din toate ţările romîne. Teatrul transilvan este dinamizat de aceleaşi idei social-politico-estetice ca şi în Moldova şi

[1] Vezi informaţiile din *Arad város története*, vol. III, p. 135.

[2] Vezi ziarele *Pesti Hirlap*, *Kossuth Hirlapja*, *Közlöny*, în care este pomenit sub numele de Hajka Döme.

[3] *Gazeta Transilvaniei*, XXXIX, nr. 43, 6/18 iunie, p. 1—2 (1848).

[4] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, 1848, nr. 30, 26 iulie, p. 238—240.

[5] În *Aradi Hirdetö* din 10 iunie 1848, nr. 24 (dată în Arad la 22 mai 1848 de către Havy Mihály şi Gócs Ede directori ai Teatrului din Arad). Este vorba de Havy Mihaly care după revoluţie va conduce opera maghiară din Cluj şi va face un turneu la Bucureşti, în 1860, sprijinit de avocatul Mircea Ion. (Cf. Ianovics Jenö, *A Farkaş-utcai szinház*, Budapesta, 1941, p. 115—121 şi *Bukaresti Magyar Közlöny*, Buc., iunie-iulie 24, nr. 1, vol. I. Cf. N. Filimon, *Idei repezi despre muzica şi opera maghiară*, în *Revista Carpaţilor*, 1860, aug., vol. II, p. 130—147.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ţara Romînească. Nu trebuie omis însă caracterul specific al activităţii teatrului romînesc din Transilvania, influenţat de colaborarea cu mişcarea teatrală maghiară şi germană, de spiritul teatrului minorităţilor naţionale legat de idealurile revoluţiei patruzecioptiste.

РУМЫНСКИЙ ТЕАТР НАКАНУНЕ РЕВОЛЮЦИОННОГО 1848 ГОДА III. ТРАНСИЛЬВАНИЯ

РЕЗЮМЕ

В этой последней части своей обширной работы автор показывает специфические условия развития румынского театра Трансильвании в период, предшествовавший революции 1848 г. Несмотря на то, что исторические и общественно-политические условия были отличны от тех, которые существовали в Валахии и Молдове , румынский театр в Трансильвании достиг большого подъема, как и театральное движение в других румынских княжествах в период революции 1848 г. Одной из основных задач автора является показать тесные связи, существовавшие между румынским театром в Трансильвании и театральным движением в Валахии и Молдове.

Описывая организационные формы театра, автор останавливается на румынских любительских труппах, на « певческих театральных обществах », которые имелись в большинстве трансильванских городов, а также на деятельности самых значительных венгерских и немецких театральных трупп 1840—1848 гг. Чтобы доказать наличие тесных связей, существовавших между румынским театром Трансильвании и театром в румынских княжествах, автор анализирует репертуар румынских трупп Трансильвании, содержание которого отражает влияние валашской и молдавской драматической литературы периода революции 1848 года.

В работе показывается также, в какой мере театр поддерживал революционное движение в Трансильвании. В заключение автор указывает, что румынская театральная деятельность в Трансильвании включается в общее румынское культурное и художественное движение периода революции 1848 года.

LE THÉÂTRE ROUMAIN À LA VEILLE DE LA RÉVOLUTION DE 1848. III. EN TRANSYLVANIE

RÉSUMÉ

Dans cette dernière partie de son ouvrage, l'auteur étudie les conditions particulières du développement du théâtre roumain en Transylvanie durant la période qui précéda la révolution de 1848. Malgré les conditions historiques, politiques et sociales différentes de celles de la Valachie et de la Moldavie, le théâtre roumain de Transylvanie connaît à cette époque un essor remarquable, à l'instar du mouvement théâtral des autres provinces roumaines, et l'étude s'attache tout particulièrement à mettre en lumière les liens étroits qui existèrent entre le théâtre roumain de Transylvanie et le mouvement artistique des Principautés.

En décrivant les formes d'organisation de ce théâtre, l'auteur mentionne les troupes roumaines d'amateurs, — les « sociétés théâtrales » — qui donnaient des spectacles dans la plupart des villes transylvaines, et passe en revue l'activité des principales troupes hongroises et allemandes au cours des années 1840—1848. L'étroite parenté du théâtre roumain de Transylvanie avec celui des Principautés nous est révélée par l'étude du répertoire des troupes transylvaines, où l'on décèle aisément l'influence de la littérature dramatique valaque et moldave de la même époque.

Relevant l'appui que le théâtre prêta au mouvement révolutionnaire de Transylvanie, l'auteur conclut que l'activité théâtrale de cette province se rattache étroitement au mouvement culturel de tous les pays roumains à la veille de la révolution de 1848.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OCTETUL DE COARDE DE GEORGE ENESCU

de ŞTEFAN NICULESCU

n *Memoriile* sale, în capitolul despre primele lucrări din cariera sa de compozitor, George Enescu scrie:

« Cu cea de-a doua *Sonată pentru pian și vioară* şi cu *Octetul de coarde* am simţit că evoluez repede, că devin eu însumi. Uneori îmi spuneam: « Parcă aş fi Berlioz în muzica de cameră...» — dacă totuşi se poate imagina omul cu cinci orchestre reunite scriind un asemenea gen de muzică!

În orice caz, începînd cu acea Sonată, am devenit eu însumi. Pînă atunci tatonam. Din acel moment, m-am simţit capabil să merg pe propriile mele picioare, dacă nu chiar să alerg repede...» [1].

În aceeaşi carte, Enescu îşi aminteşte următoarele despre timpul cînd compunea *Octetul de coarde:*

« În unele momente, aveam impresia de a fi un miner care forează galeria sa, totdeauna gata să se prăbuşească. Începînd această lucrare, mi-am propus un ţel, care urmărea mai puţin personalitatea stilului decît echilibrul arhitectural. Eram preocupat de o problemă de construcţie, voind să scriu acest *Octet* în patru mişcări înlănţuite, respectînd însă autonomia fiecăreia, în aşa fel încît ansamblul să formeze o singură mare mişcare de sonată,extrem de lărgită. Totul dura patruzeci de minute. Mă trudeam să fac să rămînă în picioare o piesă muzicală articulată în patru segmente de o asemenea lungime, încît fiecare dintre ele risca în orice moment să se rupă. Un inginer lansînd pe un fluviu primul său pod suspendat nu ar fi încercat o spaimă mai mare decît am simţit eu înnegrind hîrtia cu portative. Dar căutarea aceasta a unei structuri atît de complexe era pasionantă» [2].

Sonata II pentru pian şi vioară (1899) şi *Octetul de coarde* (1900), scrise pe cînd compozitorul avea respectiv 18 şi 19 ani, sînt într-adevăr primele lucrări, exceptînd poate *Poema romînă* (1897), prin care Enescu devine el însuşi. Tocmai de aceea, afirmînd că în *Octet* a urmărit «mai puţin personalitatea stilului decît echilibrul arhitectural», compozitorul, aparent, se contrazice. Într-adevăr, cum este posibil să realizezi o formă nouă, viabilă,

[1] BERNARD GAVOTY, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1953, p. 83.

[2] BERNARD GAVOTY, *op. cit.*, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu un material muzical impersonal, adică total tradiţional, material care fusese exprimat de compozitorii anteriori în forme desăvîrşit adecvate? Nu există oare o corelaţie strînsă între micro şi macrostructură? Nu este evidentă consecvenţa marilor creatori în a dezvolta o formă nouă plecînd de la caracteristicile microstructurii? În fond, problema se pune astfel: este posibil să se creeze o formă nouă fără cu conţinut nou?

Fără să anticipăm răspunsul la aceste întrebări, trebuie să subliniem de la început că în *Octet* Enescu a creat o formă într-adevăr nouă, sprijinindu-se, cum era şi firesc, pe un material muzical nou şi, prin urmare, personal. Afirmînd că a fost preocupat mai mult de echilibrul arhitectural, compozitorul a subînţeles de fapt imposibilitatea de a folosi necreator formele tradiţionale în elaborarea unei compoziţii bazate pe alte caracteristici de vocabular decît ale acelor forme. Urmărind să exprime desăvîrşit un anumit conţinut emoţional şi rămînînd consecvent principiilor materialului nou muzical pe care şi l-a ales în acest scop, Enescu a întîmpinat neînchipuite greutăţi în a crea o formă amplă, care să rezulte din creşterea şi evoluţia organică a unor nuclee (melodice, ritmice, timbrice etc.) fundamentale.

În acelaşi timp, faptul că «echilibrul arhitectural» l-a preocupat mai mult decît «personalitatea stilului», nu înseamnă că a neglijat originalitatea limbajului muzical, ci doar că a urmărit în primul rînd organizarea ansamblului, a totului, în funcţie de caracteristicile tot atît de originale ale părţilor sau elementelor lucrării.

Care sînt caracteristicile limbajului muzical în *Octetul de coarde* şi cum a realizat Enescu forma acestei compoziţii? Fără să analizăm măsură cu măsură întreaga lucrare, ne propunem să desprindem pe rînd aspectele esenţiale ale factorilor melodie, ritm, armonie, polifonie etc., şi apoi să arătăm în ce măsură cooperează aceştia la constituirea formei, a expresiei, a imaginii artistice. Astfel vom sesiza măiestria cu care a fost creată lucrarea şi locul pe care aceasta îl ocupă în arta muzicală a timpului.

Melodia (intonaţie, ritm, forme de atac etc.)

Octetul de coarde, conceput în patru mişcări distincte dar sudate între ele şi alcătuind un tot, este o lucrare ciclică. Întregul material melodic (tematic) rezultă din prelucrarea a nouă teme generatoare (A, B, C, D, E, F, G, H şi I)[1], dintre care numai şase (A, B, C, F, G şi H) joacă cel mai de seamă rol. Temele sînt astfel expuse: A, B, C, D, E şi F în partea I *(Très modéré)*, G în partea a II-a *(Très fougueux)*, H şi I în partea a III-a *(Lentement)*, iar în final *(Mouvement de Valse bien rythmée)* sînt recapitulate. Deşi distincte, unele teme sînt înrudite între ele, prezentînd intonaţii comune sau o structură modală asemănătoare.

Construcţia temelor este deosebit de semnificativă. Cu o asemenea microstructură nu se putea realiza o formă tradiţională în patru mişcări izolate, perfect constituite fiecare. Să luăm, de pildă, tema A, aşa cum apare în funcţie de introducere la prima parte a *Octetului*:

[1] Vezi schema formei de la p. 168.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 1

Très modéré

a1 a2 a3

f *sff* *diminuez* *p* *sub. ff*

Această amplă frază melodică exprimă o plenitudine care face de prisos înveşmîntarea ei armonică. Nu este singurul caz de prezentare monodică a unei teme din operele primei faze a creaţiei enesciene. În *Sonata a II-a pentru pian şi vioară*, în *Rapsodii* şi în special în uimitorul *Preludiu la unison* din *Suita I pentru orchestră*, unde în întreaga primă parte evoluează o melodie cîntată la unison de instrumentele de coarde, se întîlnesc exemple de revenire a lui Enescu la străvechea monodie. Tendinţa aceasta, într-o epocă în care muzica europeană era dominată de excesele postromantismului, adică de hipertrofierea mijloacelor armonice şi orchestrale în dauna tocmai a melodiei, se datoreşte desigur descoperirii tezaurului creaţiei populare romîneşti, în care Enescu începe să-şi fixeze de timpuriu rădăcinile artei sale. Prin crearea unei melodii cu o valoare autonomă faţă de armonie şi aceasta la începutul secolului nostru, Enescu devine un precursor al acelei concepţii artistice opuse postromantismului, inspirate de asemenea din creaţia populară şi instaurată în arta europeană aproximativ un deceniu mai tîrziu de compozitori din aceeaşi generaţie: Igor Strawinski, Béla Bartók etc.

Caracteristic temei A este faptul că deşi atinge în desfăşurarea ei totalul cromatic nu este cu nimic tributară cromatismului wagnerian, aproape generalizat în acel timp la mai toţi compozitorii din generaţia lui Enescu, sau imediat mai vîrsnici. (În primele lor opere, Schönberg sau chiar Debussy sînt puternic influenţaţi de Wagner). Desigur, Enescu asimilează în special cuceririle armonice şi orchestrale ale artei wagneriene, dar ştie să-şi găsească un drum propriu nu opunîndu-se lor, aşa cum vor face mai tîrziu Debussy, Bartók sau Strawinski, ci încorporîndu-le unui limbaj muzical personal, din care nu a eliminat nimic din experienţele muzicale ale trecutului. Tema

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de care ne ocupăm este o dovadă că Enescu reuşea să cimenteze într-o aceeaşi sinteză impulsurile primite de la creaţia populară cu învăţămintele marii tradiţii simfonice europene.

Cromatismul temei se explică modal: superpoziţia în cadrul aceleiaşi tonici (do) a major-minorului şi frigicului, moduri frecvente în creaţia populară.

Utilizarea inflexiunilor modale nu are însă nimic arbitrar, coloristic, ornamental. O stringentă necesitate de construcţie obligă compozitorul să recurgă la alterarea uneia sau alteia dintre treptele gamei. Să alegem, spre pildă, prima parte a segmentului a_1. După repetarea prin anacruză a sunetului *mi*, deci a intervalului de unison, se intonează coborîtor intervalul de sextă mare, *mi-sol*, alcătuindu-se termenul ritmic: . În continuare, repetarea aceluiaşi termen ritmic conduce la repetarea aceloraşi sunete *(mi-sol)*, însă prin transpunerea lui *sol* la octava superioară. Acelaşi interval, iniţial de sextă mare, a devenit, prin răsturnare, interval de terţă mică. Repetarea termenului ritmic corespunde deci repetării intervalului, modificarea registraţiei nemodificînd, cu toată variaţia pe care o introduce, unitatea dintre ritm şi intonaţie. Se poate arăta într-un tablou, pentru prima parte a segmentului a_1, raportul dintre succesiunea ulterioară a intervalelor (calculate în semitonuri) şi a figurilor ritmice:

Termeni ritmici																		
Intervale	0	9	9	0	0	3	3	2	0	2	0	1	0	1	1	0	0	
Sensul intervalelor		↓	↑			↑	↓	↓		↓		↓		↓	↓			
Forme de atac																		

Astfel, o dată cu micşorarea intervalelor, de la 3 la 2 şi apoi la 1, se produce o micşorare corespunzătoare a termenului ritmic iniţial, prin eliminarea pe rînd a unora dintre elementele lui alcătuitoare: unitatea devine prin eliminarea duratei IV, şi apoi prin eliminarea duratelor I şi IV. În momentul cînd se insistă asupra intervalului 1, cel mai mic interval din sistemul temperat, se insistă şi asupra duratei de şaisprezecime, cea mai mică durată din cadrul sistemului ritmic ales. Mai mult, la această construcţie contribuie şi o judicioasă repartiţie a mijloacelor de atac. Din formula iniţială care se repetă o dată cu reluarea termenului ritmic şi a intervalului 9 (3), se elimină membrul al doilea corespunzător micşorării termenilor ritmici şi a intervalelor. De notat că forma de atac leagă unităţile ritmice între ele, contribuind la cimentarea ansamblului.

Sensul şi amploarea intervalelor dovedesc de asemenea o anumită evoluţie a curbei melodice. La intervalele mari prin care debutează tema A (9) şi care urcă (prin 3) linia melodică la *sol*^{2}, se opun intervalele din ce în ce mai mici (3, 2, 1), care tind să coboare linia melodică spre *sol*^{1}. Astfel,

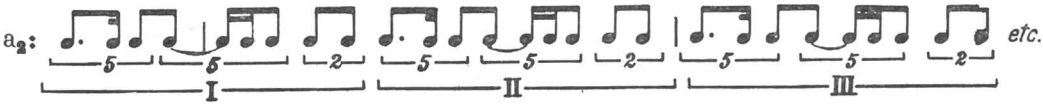
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

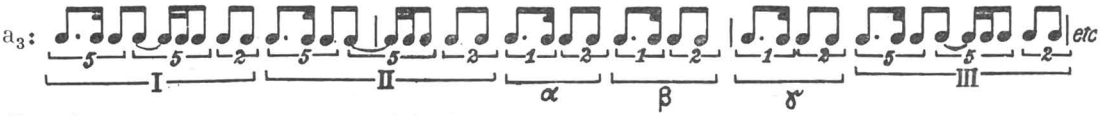
elanul ascendent se realizează prin intervale mari şi ritmuri punctate, iar căderea prin intervale mici şi ritmuri care ajung progresiv la succesiuni de şaisprezecime.

Desigur, în cadrul restrîns al acestui studiu nu putem continua descrierea temei în acelaşi mod amănunţit de analiză. Observaţiile relatate pînă acum sînt totuşi suficiente pentru a stabili că apariţia sunetului *si bemol* în cursul melodiei nu este rezultatul unui capriciu mai mult sau mai puţin arbitrar al compozitorului, ci ocupă un loc pe deplin justificat în construcţia atît de complexă şi de riguroasă a temei. Cromatismul nu are rolul superficial de colorant al melodiei, ci se integrează structurii unei melodii de tip nou, deosebit de personale, în care elementele populare de ordin modal contribuie la elaborarea unei construcţii superioare, atributul de totdeauna al marii tradiţii culte din muzica europeană. Astfel, inflexiunile modale ale temei nu au un simplu rol pitoresc de suprafaţă, ci unul profund, generator de noi forme melodice, în care, pe lîngă intonaţie sau ritm, încep să se diferenţieze şi să capete o funcţie structurală mijloacele de atac, sensul şi amploarea intervalelor etc., consecinţă remarcabilă şi deosebit de îndrăzneaţă pentru epoca în care a fost scris *Octetul de coarde*. Cu timpul, în următoarele lucrări ale compozitorului, cuceririle înnoitoare din melodie se vor înmulţi şi vor antrena transformarea substanţială a celorlalţi factori ai limbajului muzical, în primul rînd a polifoniei, orchestraţiei etc.

Sub aspect ritmic, încă din această fază a creaţiei sale, Enescu uza de un procedeu personal de variaţie, care poate fi regăsit, evoluat, în lucrările scrise de compozitor în deceniul al treilea al secolului. Tema A (ex. 1) de pildă, se sprijină pe cinci grupuri ritmice elementare: şi recurenţa lui , dintre care 1, 2, 3 şi 4 sînt binare iar 5 este ternar. (Se mai pot menţiona două durate şi neglijabile din cauza frecvenţei lor mai mici). Combinarea acestor grupuri în diferiţi termeni ritmici ilustrează economia de bază a mijloacelor şi varietatea obţinută prin juxtapunerea lor. Principiul de variaţie — crearea unor figuri ritmice şi alternarea lor variată — este frecvent şi în creaţia populară. Enescu îl va dezvolta ulterior, introducînd pe lîngă diviziunile raţionale mai complexe şi diviziunile iraţionale.

În cazul temei A, alternarea grupei ternare 5 cu grupa binară 2, în segmentele a_2 şi a_3, produce o remarcabilă variaţie ritmică:





Cei doi termeni ritmici astfel alcătuiţi — 5, 5, 2 şi 1, 2 — se reproduc după cum urmează: primul termen (5, 5, 2) apare de trei ori consecutiv în seg-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentul a_2, iar în segmentul a_3, între cea de-a doua şi cea de-a treia reluare a sa, se intercalează, tot de trei ori, cel de-al doilea termen (1, 2). Tratarea în acest fel a desfăşurării ritmului, surprinzătoare pentru epoca 1900, reprezintă o contribuţie de seamă a lui Enescu în eliberarea muzicii culte europene de acel clasic sistem al « carurei». Primind sugestii de la inepuizabilul tezaur al muzicii populare, în special de la melodiile în parlando-rubato, Enescu le-a încorporat principiului evolutiv de construcţie, fără să renunţe însă la elaborarea unei structuri melodice închise, prin aplicarea atît de personală a principiului periodic. Rezultatul este o uimitoare sinteză între muzica cultă, de la Bach la Wagner, şi unele aspecte ale creaţiei populare, sinteză profund personală şi deschizătoare de noi orizonturi, pe care o vom reîntîlni şi în celelalte aspecte ale limbajului muzical din *Octetul de coarde*.

Consideraţiile de mai sus asupra temei prin care debutează *Octetul* au căpătat o extindere atît de mare pentru că, într-o bună măsură, această idee muzicală conţine cele mai caracteristice aspecte înnoitoare (de ordin melodic) ale lucrării. De aceea, unele din normele ei de alcătuire vor fi regăsite şi în celelalte teme ale *Octetului*. În tema B, de pildă, apropiată în expoziţie imaginii temei A, se observă o aceeaşi structură modală (major-minorul preponderent) şi o construcţie care apelează la aceleaşi principii (evolutiv şi periodic) (ex. 2). Tot astfel, major-minorul structurează şi tema D (ex. 3)

Ex.2 (1)

V.1 *mp très doux*

V.2 *p*

A.1 *mp très doux*

A.2 (*p*)

(pizz.)

Vlc. 1 2 (*p*)

Ex.3 (8³)

pp extrêmement gracieux et velouté etc.

sau chiar şi tema C, în care prima parte a frazei se menţine în minor, iar ultima cadenţează în major (pe aceeaşi tonică) (ex. 4) etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 4 (7)

Même temps (♩ = ♩)

V. 3/4

A. 1

A. 2

Vlc. 1/2

ppp murmuré

pp

mp expressif et douloureux

pp

pp

pp pizz

etc.

Cu toate că nu intră în cadrul studiului de faţă analiza detaliată a tuturor temelor *Octetului*, consideraţiile de pînă acum sînt totuşi suficiente pentru a permite constatarea că temele A sau B, teme principale în forma sonată, nu s-ar fi pretat unei tradiţionale alcătuiri a acestei forme. Principiul evolutiv, preponderent în alcătuirea acestora, ar fi contrazis structura periodică a sonatei. În acelaşi timp însă, nerenunţarea la construcţia periodică, deşi asimetrică, a temelor, a menţinut, în linii mari, periodicitatea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi succesiunea părţilor sonatei. De aceea, cu toate că şi-au păstrat fiecare autonomia, cele patru mişcări tradiţionale din sonata clasică s-au contopit într-un unic *allegro de sonată*. Astfel s-a născut o formă calitativ nouă, total adecvată structurii temelor principale ale lucrării.

Armonia şi polifonia (sisteme de scriitură, nuanţe etc.)

În *Octetul de coarde*, armonia este cel mai tradiţional factor al limbajului muzical. Scriitura nu este însă armonică, acordurile rezultînd din superpoziţiile liniilor contrapunctice, din figuraţiile armonice şi mai rar din simpla lor placare. Enescu, după cum singur s-a caracterizat în *Amintiri*, este un polifonist. În multe cazuri, contrapunctul lui este sprijinit pe armonia tradiţională, adică pe rezolvarea clasică a disonanţelor. În altele, preocupat de cursivitatea melodică a liniilor şi obligat de structura temelor să soluţioneze modal contrapunctul, armoniile la care recurge reprezintă cuceriri înnoitoare pentru epoca în care a fost scrisă lucrarea. Un exemplu semnificativ este contrapunctul de grup din ex. 5. Dintre cele şase linii melodice suprapuse, cele realizate de vioara I, vioara II, vioara IV şi viola I constituie un grup care, sub aspect armonic, înlănţuie paralel şi coborîtor acordul

Ex. 5 (22)

V. 1 2
V. 3
V. 4
A. 2
Vlc. 2

ff — *col 8va (A. 1) ff* — *col 8va (Vlc. 1)* — *fff* — etc.

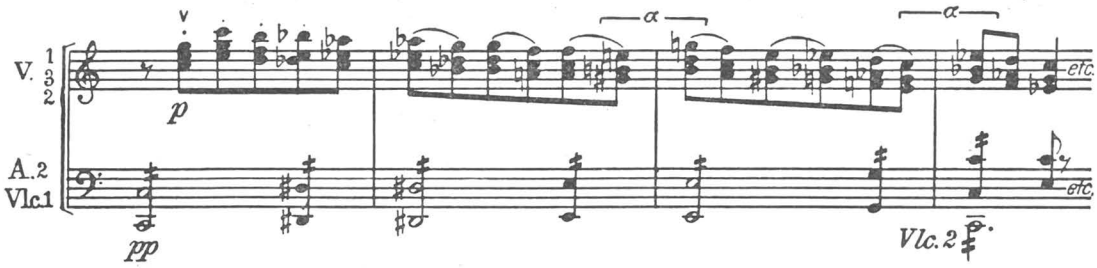
micşorat, iar sub aspect contrapunctic, desfăşoară un canon la octavă (faţă de vocea superioară). Asemenea paralelisme constituite pe linii melodice modale corespund desigur paralelismelor lui Debussy din aceeaşi epocă, dar sînt totuşi mai apropiate, datorită scriiturii polifonice, de contrapunctele modale şi de grup de care se va uza sistematic trei-patru decenii mai tîrziu (Messiaen etc.).

Într-un pasaj asemănător, simplificat ca scriitură, regăsim aceste paralelisme sub forma unor acorduri consonante (în răsturnarea I). Remar-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

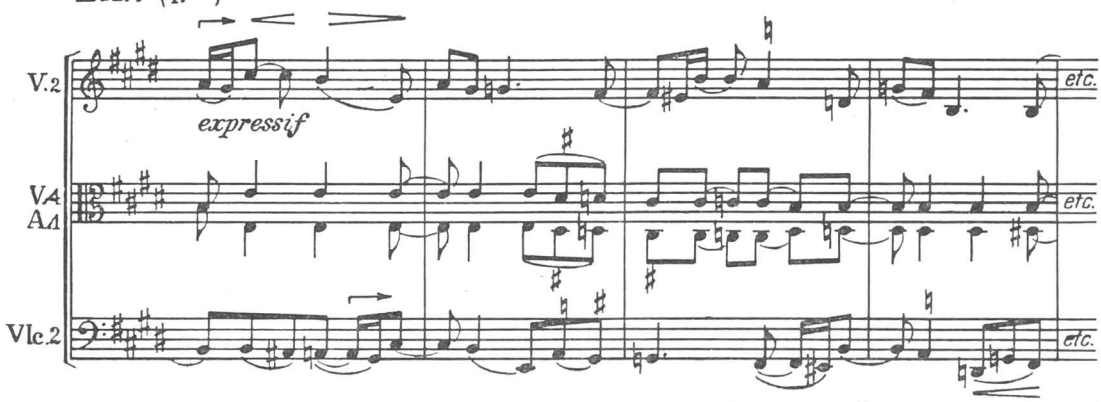
cabilă este înlănţuirea α (falsa relaţie *sol diez — sol becar*), pe care mai tîrziu şi constrîns tot de elementele modale încorporate din creaţia populară, Béla Bartók o va folosi în cadrul unui sistem armonic unitar.

Ex.6 (59[5])



Îndrăzneţe pentru acea epocă sînt şi paralelismele de septime şi de cvarte din ex. 7 (vocile extreme se află în canon).

Ex.7 (47[21])



Un procedeu armonic frecvent în expunerea temelor lirice ale *Octetului* constă în inflexiunile cromatice raportate la un centru tonal (modal) dat. Tema F (ex. 8), de pildă, armonizată identic în aproape toate reluările ei, începe prin repetarea a două acorduri (în răsturnarea a II-a) înlănţuite cromatic (acordul V^9 din *Re* şi V^7 din *Mi bemol*). De abia mai tîrziu se precizează pentru scurt timp tonica *Re*.

De asemenea, tot în expunerea temelor lirice apar pedale figurative, învestite cu un anumit ritm obstinat (triolet). Tema C (vezi ex. 4) e acompaniată astfel de o dublă pedală invariabilă, destinată viorii III şi viorii IV, care se modifică doar atunci cînd se schimbă modul (*re becar* devine *re diez*). Acelaşi factor cinetic se menţine în dubla pedală şi în figuraţia armonică la tema F (vezi ex. 8: vioara IV şi viola I realizează dubla pedală, iar vioara II desenează conturul figurativ în triolete). El poate fi regăsit, într-o înfăţişare mai contrapunctică şi în linia ce acompaniază suprapunerea temelor C şi H (nr. 54[2] şi urm). Întîlnirile disonante create prin acest procedeu, deşi justificate contrapunctic, reprezintă, pentru acea epocă, o soluţie nouă în tehnica pedalelor. În finalul *Suitei I pentru orchestră*, compozitorul va dezvolta această tehnică, ajungînd la o remarcabilă pedală multiplă (melodică, ritmică şi timbrică).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 8 (14) *p caressant*

V. 1/2 — *pp*

V. 3/4 — *pp*

A. 1/2 — (*pp*)

Vlc. 1 — pizz. *pp*

Vlc. 2 — *pp*

V. 1/2 — etc.

V. 3/4 — etc.

A. 1/2 — etc.

Vlc. 1 — etc.

Vlc. 2 — etc.

Acorduri placate nu există în *Octetul de coarde* decît sub două forme. Cea dintîi (ex. 9) este o neobişnuită formulă de cadenţă modalcromatică, avînd rezonanţe fauréene şi înmănunchind în egală măsură centrele *fa* şi *Mi*. Rolul ei este de asemenea dublu: realizarea cadenţei unei secţiuni anterioare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în *fa* şi a modulaţiei către secţiunea următoare în *Mi*. Dar şi aici polifonia nu este eliminată: vocile mediane intonează o linie rezultată din tema A.

Ex. 9 (42⁶)

V. 1 2 (*éclatant*)

V. 3 4 A. 1 2

Vlc. 1 2

V. 1 2 etc.

V. 3 4 A. 1 2 etc.

Vlc. 1 2 etc.

A doua formă de acorduri placate acompaniază, aproape simplist, o temă continuarea temei H, ex. 10), şi este de mirare cum a renunţat Enescu în acest pasaj, de altfel extrem de scurt, la idealul lui polifonic.

Polifonia a fost tratată în *Octetul de coarde* sub cele mai diverse aspecte. De la imitaţii libere pînă la canoane, expoziţii de fugă şi superpoziţii tematice, scriitura este de o bogăţie şi o fantezie inepuizabile. Şi din

Ex. 10 (48¹¹)

V. 1 etc.

V. 2 3 4 etc.

A. 1 2 etc.

Vlc. 1 2

acest punct de vedere, Enescu se arată un desăvîrşit cunoscător al muzicii de la Bach la Wagner şi Franck. Pentru epoca în care a fost scris *Octetul*, scriitura net contrapunctică, aşa cum apare de pildă în tema B (ex. 2), repre-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zintă un mijloc pozitiv de expresie, opus încărcatei polifonii armonice a postromanticilor şi prevestitor al viitoarei orientări a creaţiei europene către neoclasicism şi întoarcere la Bach. Canonul din ex. 2, care se desfăşoară pe o distanţă mare (între nr. 1—6), şi care este contrapunctat de alte linii tot atît de independente, derivă ca procedeu din strălucite modele tradiţionale — de pildă din opera lui Bach sau chiar a lui Franck — şi va fi reîntîlnit, ca principiu de scriitura, în operele multor compozitori scrise după primul război mondial. Trebuie subliniat însă că în creaţia lui Enescu, procedeul este, după cît se pare, unic. Enescu nu a urmat niciodată fluctuaţiile modei muzicale. Uzînd de contrapunct într-o epocă în care predomina armonia (atît la postromantici cît şi la impresionişti), precursor deci al întoarcerii la melodie şi la scriitura polifonică, Enescu dezvoltă pe căi cu totul personale această polifonie, atunci cînd arta europeană, opunîndu-se postromantismului şi impresionismului, revine la idealul artei clasice. Compozitorul pleacă de la necesitatea de a crea o polifonie care să corespundă structurii parlando-rubato a melodiei sale, de inspiraţie folclorică. De aceea, canonul şi chiar superpoziţiile distincte şi îndelungate de linii melodice nu vor mai apare printre mijloacele curente ale tehnicii sale de compoziţie, pentru că acestea fuseseră create în funcţie de sistemul ritmic divizionar. În schimb, unele aspecte ale polifoniei din muzica populară şi în special eterofonia, vor deveni punctele de plecare pentru dezvoltarea unei polifonii cu totul personale.

În afara canonului, procedeu folosit în aproape toate reluările temei B, deci făcînd oarecum parte din fizionomia acestei teme, în partea a II-a şi a IV-a a *Octetului* se recurge la expoziţia de fugă şi anume pe un subiect alcătuit din tema A (partea a II-a, nr. 23 şi urm.) sau pe un dublu subiect alcătuit din temele A şi C (partea a IV-a, nr. 61[9] şi urm.). Şi în acest ultim caz, procedeul este legat de prelucrarea unei anumite teme, ideea A. În acelaşi fel, fugato-ul liber (partea a II-a, nr. 29[9] şi urm., partea a IV-a, nr. 50 şi urm. etc.) este asociat numai temei G (ex. 12). Prin urmare, artificiile scriiturii contrapunctice nu sînt aplicate indistinct de compozitor oricărei teme. Dimpotrivă, fiecare dintre acestea se asociază unei idei muzicale, conturează expresia acelei idei, îi adînceşte şi îi dezvoltă conţinutul. Inseparabil legat de o anumită imagine artistică (temă), procedeul contribuie la dramaturgia lucrării.

În prefaţa la *Octetul de coarde*, Enescu precizează că în interpretarea lucrării « nu trebuie să se insiste prea mult asupra diverselor artificii contrapunctice, pentru a se pune în valoare elementele tematice şi melodice esenţiale». Iar pentru facilitarea execuţiei, compozitorul specifică, dedesubtul acoladelor, instrumentele purtătoare de linii melodice principale. Mai mult, însăşi repartizarea indicaţiilor dinamice contribuie la reliefarea acestor teme. Astfel, în decursul întregii lucrări, în afara momentelor de tutti, liniile principale au cu unul sau două grade dinamice mai mult decît liniile secundare, figuraţiile sau celelalte sisteme de acompaniament. Încă din această epocă, polifonia enesciană era subordonată melodiei (temei), cu toată aparenta similitudine de scriitură, în unele secţiuni ale lucrării, cu arta lui I. S. Bach (la care vocile au o importanţă egală). Primatul melodiei asupra celorlalţi factori ai limbajului muzical, chiar şi în cadrul unei scrituri contrapunctice de factură clasică, se impune ca o caracteristică fundamentală a tuturor etapelor creaţiei lui George Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cele mai complexe polifonii din *Octetul de coarde* sînt suprapunerile tematice. Folosite în momentele de culminaţie ale dezvoltării imaginilor lucrării şi în special în ultima mişcare, apogeul acestei dezvoltări, superpoziţiile denotă o înaltă măiestrie, o superioară artă polifonică. Dintre acestea, un surprinzător exemplu de suprapunere îl constituie una din secţiunile finale ale părţii a IV-a, în care se desfăşoară simultan temele A şi C (ex. 11). În această superpoziţie, vioara I, vioara II şi viola I intonează în octave tema A; cele două violoncele, tema C; vioara IV şi viola II, două linii în

Ex. 11 (67 10)

V. 1 2 A. 1 — V. 3 — V. 4 A. 2 — Vlc. 1 2

col 8va (A.2) — 2 — etc.

imitaţii ritmice, rezultate liber din tema C; iar vioara III, un contrapunct independent, derivat oarecum dintr-un pasaj (în şaisprezecimi) al temei A (segmentul a_2). Fiecare dintre aceste patru elemente ale polifoniei are un ritm propriu, binar sau ternar, iar rezultatul suprapunerii lor este o strălucită poliritmie (polimetrie) din literatura muzicală de cameră. În acest sens, trebuie remarcată în mod cu totul special excepţionala întrerupere prin pauze, mai mult sau mai puţin lungi, a desfăşurării temei A, care, faţă de continuitatea celorlalte linii, tinde să se regrupeze într-o ultimă reexpunere apoteotică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O analiză amănunţită a dramaturgiei *Octetului de coarde* depăşeşte obiectivul studiului de faţă, putînd forma subiectul unei cercetări aparte. Pentru a stabili însă raportul dintre conţinut, imagine şi mijloacele de expresie este suficient să se desprindă liniile mari ale dezvoltării temelor-imagini, corelaţia şi contrastul dintre ele, aspectele generale ale dramaturgiei. Dezvăluirea conţinutului se va face deci prin studierea formei sonore considerată în întregul ei, de unde rezultă necesitatea unei viziuni de ansamblu asupra construcţiei lucrării. În acest scop, schema următoare schiţează sumar forma *Octetului* şi locul pe care îl ocupă în această formă fiecare dintre temele-imagini.

SCHEMĂ A FORMEI [1]

Partea I: expoziţie de allegro de sonată

Ideea I:	Tema A,	*Très modéré*, 3/2, ♩=69, *Do*	0—1
	Tema B	(triplu expusă variat; canon), *Do (Sol, Mi bemol)*	1—6
	Tema A	(dinamizată) + o scurtă tranziţie, *Do*, apoi spre *si*	6 — 7
Ideea II:	Tema C,	*Même temps*, 6/4, ♩=♩, *si (Si)*	7 — 8
	Tema D,	*Si*	8 — 9
	Tema C	(dinamizată), *si (Si)*	9 —11
	Tema E	(rezultă din C), *Si*	11 —12
	Tema E	(dinamizată şi variată), în cursul ultimului segment mişcarea devine *Plus animé*, ♩= 116, *Si* spre *Re*	12 —14^1
	Tema F	(dublă expunere variată), *Re* (inflexiuni)	14^1 —16
	Tema F	(dinamizată; între cele două expuneri variate se intercalează o suprapunere a unor segmente din temele C şi E), *Encore plus animé* ♩= 132, *Si* (inflexiuni)	16 —17
	Tema D	(se încheie cu un scurt motiv din Tema C), *1r. Mouvt.*, *Si*	18 —19
	Tema A,	*Même temps*, ♩=♩ , *Si*	19 —19^9

Partea II: dezvoltare în formă sonată a temelor active

Expoziţie	Secţiunea I:	Tema G	(derivată liber din F), *Très fougueux*, ♩= 132, *fa*	19^{10}—20
		Tema B	(canon), *fa (do)*	20 —20^1
		Tema G,	*fa*	20^2 —23

[1] În această schemă notaţiile: *Do*, *Si* etc., scrise în dreptul diferitelor teme, semnifică centrul tonal rezultant al acelei teme; *Do (Sol, Mi bemol)*, *si (Si)* etc., explică inflexiunile (trecute în interiorul parantezei) din cadrul unei secţiuni cu un anumit centru tonal (menţionat în afara parantezei); 6—7,9—11 etc., delimitează întinderea secţiunii în funcţie de numerele trecute în partitură; 29^8—32^3, 19—19^9 etc., desemnează spaţiul cuprins între a opta măsură după nr. 29 şi a treia măsură după nr. 32 etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

	Secţiunea de tranziţie:	Tema A	(expoziţie de fugă la 4 v.), *La bemol*, apoi spre *la*	23 —25
		Tema B	(canon), *la*	25 —26
	Secţiunea II:	Tema F,	*Moins vite*, ♩=80, *La*	26 —29[7]
Dezvoltare		Tema G	(fugato liber), *1r. Mouvt.*, ♩=132, *pasaj modulant*	29[8] —32[3]
Reexpoziţie	Secţiunea I:	Tema G	(inversată), *fa*	32[3] —33
		Tema B,	(canon), *fa*, apoi spre *fa diez*	33 —34[7]
		Tema G,	*fa diez*	34[7] —36
	Secţiunea II:	Tema F,	*Moins vite*, ♩=80, *Fa*	36 —38
	Secţiunea terminală:	Tema F	(alternată cu tema C şi cu o dezvoltare din tema G), *Plus vite*, ♩=116 *fa*, apoi modulează	38 —41
		Tema A	(alternată cu tema C), *Très vite*, ♩=144, începe în *Mi bemol* dar cadenţează în *fa*	41 —42
		Acorduri de cadenţă (pesta tema A), *Extrêmement vite*, ♩=200, *fa* spre *Mi*		42 —43

Coda (secţiune de tranziţie către partea III), Tema B (canon), *Mi* 43 —47[14]

Partea III: dezvoltare în formă liberă a temelor lirice

Expunerea de noi teme lirice:	Tema H, *Lentement*, 3/4, ♩=42, *Mi*	47[15]—52
	Tema I, *Plus animé*, ♩=72, *Mi*	52 —53
Tranziţie pe tema H, *Un peu moins vite*, ♩=56, *Mi* spre *Do diez*		53 —54[1]
Reluarea tuturor temelor lirice:	Tema H + Tema C, *1r. Mouvt.*, ♩=42, *Mi* (modulează)	54[2] —55
	Tema E + Tema C, *Très animé*, ♩=116, *Mi*	55 —56[8]
	Tema D, *Mi*	56[9] —57[1]
Tranziţie către partea IV: se succed temele A, G, D, A, G (numai antecedentul; consecventul se află în mişcarea următoare) şi mişcările *Moins vite*, ♩=60, *Animé*, ♩=92, *Moins vite*, ♩=60, apoi un accelerando către partea IV, pasaj modulant		57[2] —58[3]

Partea IV: reexpoziţia liberă a tuturor temelor lucrării

Tema G (consecventul temei începută anterior în tranziţie; apoi se mai repetă tema de două ori), *Mouvt. de Valse bien rythmée*, 3/4, ♩= 80, *Do*	58[4] —59
Tema B (monodie!), *Do (Sol)*	59 —59[21]
Tema G (de 2 ori), *Do*	59[22]—60
Tema B (canon), *Do (Mi bemol)*	60 —61

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tema C + tema A (expoziţie de fugă dublă), *do (Sol)*	61 —62
Tema C + tema F, *Re* spre *Fa diez* spre *Do*	62 —63^{12}
Tema E + tema C, *Do* spre *Re*	63^{12}—64
Tema G + tema A (numai a_1), *Sol* spre *Do*	64 —64^{16}
Tema B (canon, apoi o scurtă dezvoltare a temei) *Do* spre *La bemol*	64^{16}—66
Tema C + tema A (fragmente izolate de pauză), *La bemol* spre *do*	66 —68
Acordurile de cadenţă din partea II, *do*	69 —69
Tema E, apoi tema G, *do*	69 —70
Tema H + tema G, apoi tema H + tema B, apoi tema E + tema B, apoi tema H + tema B, *Do* (inflexiuni)	70 —74
Tema A + tema B (care dispare) + tema H, apoi acordurile de cadenţă din partea II, *Do*	74 —76^{6}
Tema I, *Un peu lent*, 3/4, ♩=72, apoi în cursul temei se trece la *Mouvt. de Vasle*, ♩=80, *Do*	76^{7} —77
Tema G + tema A, *Plus vite*, ♩=88, apoi formula de cadenţă a temei A, *Do*	77 —sfîrşit

PARTEA I

În partea I luăm cunoştinţă de principalele imagini ale lucrării. Dezvoltarea lor ulterioară, întregul conţinut al operei, îşi are punctul de plecare în această primă mişcare, a cărei formă este o amplă expoziţie de sonată.

O linie precisă a dezvoltării dramaturgiei caracterizează prima mişcare. Cele două categorii principale de imagini care se ciocnesc în această parte: cele viguroase şi cele lirice (corespunzătoare ideilor I şi II din schema formei), au o aceeaşi cale de evoluţie: dinamizarea. Astfel, prima mişcare este o continuă expansiune a temelor-imagini, a cărei împlinire, întreruptă către sfîrşitul părţii, va fi atinsă abia în final.

Cu toată subsumarea temelor în două mari categorii, în cadrul fiecărui grup tematic există diferenţieri importante şi chiar contraste, care stau la baza evoluţiei ulterioare a formei. Să luăm, mai întîi, temele care alcătuiesc prima idee a mişcării. Dintre acestea, tema A (ex. 1) are cel mai bogat conţinut şi de aceea, pe parcursul lucrării, faţă de celelalte teme ale *Octetului*, îşi transformă cel mai mult imaginea. Maiestoasă, plină de forţă şi energie, tema îşi frînge mai întîi elanul în nesiguranţă şi îndoială, pentru ca, în cele din urmă, să răzbească printr-o ultimă încordare a voinţei. Elanurile temei[1] se află într-o progresivă dinamizare, situaţie care va marca evoluţia ideilor

[1] În capitolul despre melodie am arătat, pentru prima parte a segmentului a_1, că elanul se face prin intervale mari şi ritmuri punctate iar căderea prin intervale mici şi ritmuri în şaisprezecimi. Situaţia este analogă în segmentul a_2: elanul către culminaţia curbei melodice (nota *si bemol*, marcată *sff)* este realizat printr-o progresie ritmică (repetarea de trei ori a termenului 5, 5, 2) şi prin intervale mari, iar căderea, prin ritmuri în şaisprezecimi şi intervale mici. Ultimul segment, a_3, are însă o altă evoluţie. Păstrîndu-şi elanul către sfîrşit, cînd curba melodică se statorniceşte pe culminaţia atinsă, culminaţia maximă a întregii teme (după care nu mai este posibilă o nouă cădere), segmentul a_3 se foloseşte pentru început de o formulă de cadenţă şi de o variaţie ritmică prin care se întrerupe ingenios progresia termenului 5, 5, 2, prin intercalarea unei alte progresii (1, 2), tocmai pentru a se amîna elanul către sfîrşitul temei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din prima parte şi în genere din întreaga lucrare. Iată deci că aceleaşi principii sînt aplicate atît pe porţiunile mici cît şi pe cele mari ale formei, de unde rezultă unitatea dintre micro şi macrostructură, semnalată mai sus în analiza melodicii *Octetului*.

De asemenea, bogăţia conţinutului acestei teme a determinat şi bogăţia mijloacelor folosite pentru realizarea ei, în special diferenţierea şi acţiunea conjugată a factorilor intonaţie, ritm, forme de atac etc. În acelaşi timp, caracterul robust, energic şi impetuos al temei, care se exteriorizează prin gesturi ample, romantice, a decis asupra stabilirii factorului timbric. Pe întreaga ei întindere, tema se desfăşoară într-o puternică sonoritate şi în aceeaşi dispoziţie orchestrală: execuţia monodică, în octave paralele, de către tutti-ul instrumental, fapt care sporeşte eficienţa factorului dinamic. De aici decurge impresia de bloc, de monolit, pe care o produce audierea acestei teme. De altfel, principiul menţinerii aceloraşi linii de timbru şi în genere a aceleiaşi scrituri de-a lungul expunerii sau reluării unei teme se va reîntîlni de-a lungul întregii lucrări. Formula orchestrală nu se va schimba o dată cu apariţia unui nou motiv sau fragment tematic, ci se va păstra neschimbată pe întregul parcurs al temei [1]. De aceea, fiecare secţiune a lucrării capătă o culoare proprie, diferenţiindu-se de cele din jur. Claritatea, simplitatea, exprimarea directă a planului dramaturgic se evidenţiază şi prin modelarea formei sonore în blocuri timbrice specific colorate.

Deşi se integrează aceluiaşi caracter tipic pentru ideea principală din allegro-ul clasic de sonată[2], tema B (ex. 2) diferă în multe privinţe de tema A. Expresia ei, definită de autor prin termenul « très doux», contrastează cu aceea a temei A. Mai puţin activă, tema B are un caracter epic. Aspectul obiectiv al istorisirii pe care pare că o deapănă a determinat şi alegerea mijloacelor de exprimare. Aşa se explică prezentarea canonică a temei, care îi intensifică imaginea prin distribuţia mai largă a substanţei melodice.

Tema B este reluată, variat, de trei ori [3]: mai întîi *mp* (cînd se realizează un contrast faţă de sonoritatea temei A), apoi în *pp* şi, în sfîrşit, din nou *mp*, dar imediat crescînd pînă la repetarea în *ff* a temei A. Cu toate că tema B contribuia la repriza dinamizată a temei A, contrastul dintre aceste două teme, acuzat şi de faptul că reluările temei B produc efectul contrar dinamizării, acţionează împotriva procesului general de expansiune a imaginilor. De aceea, reluarea temei A la un registru mai înalt şi într-o sonoritate sporită nu epuizează întregul ei potenţial. Culminaţia nu este în întregime exprimată şi tema se frînge, concomitent cu o bruscă scădere a sonorităţii. Un scurt pasaj modulant leagă apoi ideea I de grupul tematic secund, în care domină sfera imaginilor lirice.

Şi în ideea II, care contrastează puternic faţă de ideea I [4], întîlnim acelaşi proces de evoluţie. Tema C (ex. 4), cu un caracter liric, melancolic, este reluată dinamizat după o scurtă frază concluzivă (tema D, ex. 3), ce

[1] Arătam mai sus că prezentarea în canon caracterizează tema B, cea monodică (sau în expoziţie de fugă) tema A, pedalele figurative (în triolet) temele lirice etc.

[2] În capitolul despre melodie subliniam asemănările dintre aceste două teme: structura modală asemănătoare, principiul evolutiv de construcţie coroborat cu cel periodic etc.

[3] Structura ternară a temei B corespunde structurii ternare a temei A (alcătuită din segmentele a_1, a_2, a_3), cît şi structurii generale a ideii I (A, B, A), de asemenea ternară etc.

[4] Pentru a relieta şi mai mult acest contrast, compozitorul renunţă la secţiunea clasică de tranziţie (punte).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

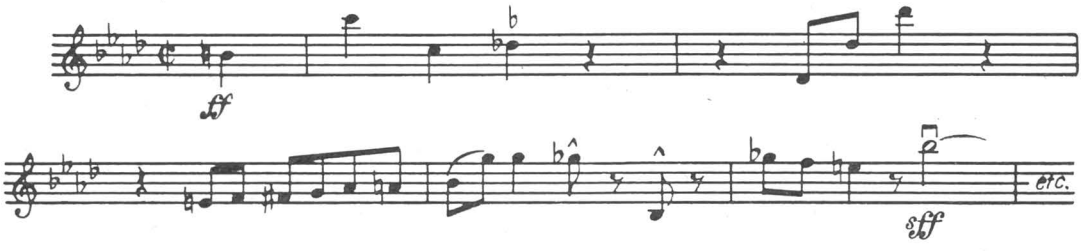
aminteşte de stilul doinit al muzicii noastre populare. Acelaşi fenomen se constată şi la tema E, derivată liber din tema C, cît şi la cea de-a treia temă, F (ex. 8). Caracterul acesteia din urmă este însă mai complex: de un lirism mîngîietor în prima expunere (compozitorul menţionează cuvîntul « carressant» în dreptul temei), imaginea ei se schimbă în următoarele reluări, dezvoltînd un considerabil potenţial activ, care va atinge apogeul expansiunii temelor lirice din prima mişcare (nr. 17 şi urm.). De aceea, apariţia temei F se face pe nesimţite, fără să fie net delimitată de secţiunea anterioară (printr-o pauză sau respiraţie), iar centrul tonal se precizează mai tîrziu, pe parcursul şi nu de la începutul temei. În sfîrşit, din acelaşi conţinut oarecum ambiguu rezultă şi prezentarea acestei teme mai întîi în *Re* şi apoi în *Si*, tonalitatea principală a grupului tematic secund.

Asemănător ideii I, în ideea II se întîlneşte concomitent procesului expansiv al temelor lirice un proces de frînare a acestuia, în care fraza concluzivă D joacă un anumit rol. Apariţia acestei fraze după culminaţia imaginii F, atrage după sine reluarea temei A în tonalitatea ideii II, însă cu o expresie complet transformată. Dacă la prima apariţie, tema A prezenta două aspecte: un elan urmat de o cădere, primul triumfînd în cele din urmă asupra celui de-al doilea, în cea de-a doua reluare aspectul negativ frînge expansiunea celui pozitiv, iar la reluarea a treia, în coda primei mişcări, elanul este aproape eliminat, elementul depresiv luîndu-i locul. De aceea, în această din urmă apariţie a temei (nr. 19), domină intervalele mici, sensul descendent al curbei melodice, ritmurile în şaisprezecimi etc. Procesul de frînare a expansiunii liniare a imaginilor a triumfat deocamdată asupra temei A (prezentată în această ultimă ipostază numai de către vioara 1 cu surdină). Revenirea temei la expresia iniţială, viguroasă, se va realiza, după o lungă şi încordată luptă, abia în coda finalului.

PARTEA II

În partea II, contradicţia internă a temei A, care a dus, parţial, în prima parte, la contracararea dezvoltării dinamice a imaginilor, face posibilă eliberarea totală a energiei astfel reţinute. Mai mult, frînînd în mişcarea iniţială tendinţa normală de expansiune a temelor, dezvoltarea acestora în partea II va depăşi nivelul intenţiilor exprimate în expunerea lor. Caracterul temelor principale va deveni acum dramatic, apropiindu-se cel mai mult, în prima secţiune, de clocotul dezvoltărilor beethoveniene.

Ex.12 (19[10])



Tema G, prin care debutează partea II, aduce o schimbare bruscă şi totală de atmosferă. Avînd un caracter introductiv, această temă (ex. 12), emanată liber din tema F (intervalul iniţial de nonă mică este acum ascen-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dent), pare că realizează potenţialul activ, ajuns acum dramatic, exploziv, al acestei din urmă teme. Caracterul agitat domină atît secţiunea principală a mişcării, cît şi secţiunea de tranziţie, în care reapar, transfigurate, temele A şi B. În punctul de culminaţie a sonorităţii se produce un nou contrast: impetuoasa dezvoltare este brusc întreruptă de reluarea temei F, care, spre deosebire de tema G, adînceşte celălalt aspect iniţial al temei: lirismul pasiv, mîngîietor (compozitorul indică din nou expresia «carressant»).

Echilibrînd parţial cele două principale imagini — dramatică şi lirică —, partea II capătă o structură de allegro de sonată, singura mişcare a *Octetului* cu o formă relativ închisă, încheiată. Linia generală de dezvoltare a imaginilor se menţine însă şi în această mişcare: tema F (care are rolul ideii II în forma sonată) se dinamizează progresiv şi ajunge la o dezlănţuire a pasiunii ce continuă expansiunea temelor lirice din partea I (moment în care asistăm la întreruperea discursului muzical prin pauze generale). După o scurtă dezvoltare, în reexpoziţie, dinamizarea temei F atrage după sine culminaţia patetică a temei G (derivată, cum am văzut, din tema F) şi apoi a temei A. Mişcarea devine din ce în ce mai vie şi împiedică acţiunea firească a grupului de cadenţă: stabilirea pe tonalitatea principală. De aici provine acea ambiguitate a acordurilor placate cadenţiale (ex. 9) şi tot de aici imposibilitatea de a închide în întregime forma, de unde necesitatea de a o lega nemijlocit de mişcarea următoare (prin tema B). Expansiunea temei F (iniţial lirică) pînă la un nivel care şterge graniţa dintre aceasta şi tema G (demonică, ameninţătoare), făcînd posibilă juxtapunerea lor (de unde şi evidenţa înrudirii dintre ele: ex. 13), este cauza dezechilibrului formei sonată din partea II.

Ex. 13 (39[10])

PARTEA III

Dezechilibrarea codei părţii II se continuă şi se generalizează în partea III: e un proces care nu mai poate fi stăvilit, o urmare a epuizării totale a potenţialului dramatic al temelor active (A, B) şi liric-active (F)[1]. De aceea, partea III apelează exclusiv la sfera imaginilor lirice şi are mai puţin aspectul unei forme închegate cît al unei dispoziţii capricioase a structurilor, care reflectă o dinamică tainică a vieţii sufleteşti. Privind lucrarea în ansamblul ei,

[1] Dintre temele lirice, compozitorul s-a folosit în partea II numai de tema F, pentru că avea cea mai complexă imagine: pe de o parte lirismul ei pasiv putea fi opus dezvoltării dramatice a temelor A şi B, pe de altă parte potenţialul ei activ putea fi atît de mult dezvoltat încît să antreneze mai departe expansiunea patetică a temelor A şi B. În partea III, tema F nu mai reapare: cele două aspecte contradictorii ale acesteia atinseseră în partea II termenul lor final de dezvoltare. În schimb, în partea III se introduc noi teme lirice (H şi I) şi se reiau temele lirice C, D şi E din partea I.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

partea III trebuie considerată o nouă etapă a dezvoltării începute în partea II, etapă care prelucrează exclusiv imaginile lirice ale *Octetului*. Calmul aparent care domneşte în această parte permite acumularea de noi forţe spirituale, care vor izbucni, impetuoase, în final.

Principiul dramaturgic fundamental al lucrării, evoluţia ascendentă a imaginilor, este prezent şi în partea III, însă apelează la alte mijloace decît în mişcările precedente. Nu mai asistăm la simpla repetare a temelor la un registru şi o intensitate mai ridicate şi într-o scriitură care să întărească factorul dinamic. Procedeul fusese epuizat în părţile I şi II şi nici nu ar fi corespuns caracterului meditativ al lirismului părţii III. Iată de ce, pentru menţinerea atmosferei generale a mişcării[1], se recurge la o tehnică nefolosită încă pînă în acest moment al desfăşurării lucrării: superpoziţia tematică. O asemenea înaltă măiestrie întîlnim la repriza temei H (nr. 54²—55), cînd se antrenează concomitent reluarea temei lirice C din partea II. Mijloacele de expresie, atît de bogate şi de variate, sînt folosite de compozitor cu o mare artă a economiei şi întotdeauna în funcţie de necesitatea de a întruchipa concret conţinutul emoţional în imagini cuprinzătoare, multilateral dezvoltate. Astfel, atît caracterul dramatic al temelor active (A şi B) sau liric-active (F), cît şi cel catifelat, mîngîietor al temelor lirice (C, D, E, H, şi I) a fost dus pînă la punctul maxim al dezvoltării lor (respectiv în părţile II şi III). De aceea, în tranziţia care leagă partea III de final, ultimul asalt al forţelor depresive, tragice, nu mai are nici o consecinţă în dialectica ulterioară a imaginilor. Expansiunea caracterului viguros, triumfător al temelor active, în special al temei A, atît de îndelungat contracarată, nu mai poate fi reţinută. Finalul impune şi menţine expresia transfigurată a acestui caracter.

PARTEA IV

Una din cele mai îndrăzneţe consecinţe izvorîte din respectarea planului dramaturgic, înscris în caracterul intim al temelor-imagini, este şi momentul apariţiei mişcării finale: *Mouvement de Valse bien rythmée*. În lucrările clasice nu se poate diferenţia tematica de mişcare. În Simfonia V de Beethoven, de pildă finalul, deşi legat de partea anterioară prin acel faimos pasaj «de la întuneric la lumină», instaurează, o dată cu mişcarea de *Allegro*, şi tema principală a acesteia. Dimpotrivă, în *Octetul* de Enescu, tranziţia între partea III şi partea IV nu se opreşte o dată cu trecerea la mişcarea finalului.Această tranziţie nu este decît un ultim aspect al dramaturgiei lucrării: tendinţa de reafirmare triumfală a temei A, care ne sugerează bucuria împlinirii unei înalte aspiraţii. Cum însă reluarea acestei imagini este rezervată ultimelor secţiuni ale finalului, debutul mişcării IV nu coincide cu începutul unei teme aşa cum se petrece în simfonismul clasic. Tema G are antecedentul în secţiunea de tranziţie şi consecventul în partea IV. Prin acest procedeu mişcarea finală se instaurează pe nesimţite, ştergînd graniţa cu mişcarea

[1] În scopul salvării unităţii acestei părţi, ameninţată oarecum de schimbarea capricioasă a structurilor, compozitorul apelează şi la alte mijloace printre care amintim menţinerea, de-a lungul întregii mişcări, a aceleiaşi dispoziţii timbrice (vioara I cu surdină, restul coardelor fără surdină) şi aceluiaşi centru tonal Mi (care, cu toate numeroasele inflexiuni, nu este părăsit printr-o modulaţie definitivă). La diversitatea de scriitură, la aspectul mozaicat al structurilor se opune astfel unitatea timbrică şi tonală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

precedentă (care se percepe clar în Simfonia V de Beethoven), iar evoluţia începută în secţiunea de tranziţie se continuă fără întrerupere în partea următoare. Astfel, tematica şi mişcarea acţionează independent, în funcţie de planul dramaturgic [1].

Deşi finalul se intitulează «Mişcare de vals», nu vom întîlni aici nimic din caracterul dansului cu acelaşi nume. Valsul, dans specific epocii romantice, e stilizat într-o măsură atît de mare încît nu-şi va menţine nici una din trăsăturile lui tipice. Singurul element al valsului păstrat în final este tempo-ul. Există însă un motiv dramaturgic pentru care compozitorul apelează la o asemenea mişcare. Din schema formei rezultă că temele principale au fost expuse în partea I în măsurile ternare 3/2 (ideea I) şi 6/4 (ideea II). Dezvoltarea dramatică din partea II a transfigurat temele, notate de data aceasta în măsură binară. În partea III, expunerea de noi teme lirice şi mai ales necesitatea de a le suprapune, în reluare, temelor lirice din partea I a condus la respectarea măsurii ternare a acestora din urmă. În sfîrşit, continuarea în final a tranziţiei începute în partea III, al cărei rol dramaturgic l-am constatat, a menţinut măsura de 3/4, tocmai pentru a realiza o trecere cît mai fluidă posibil[2]. În felul acesta, mişcarea însăşi e supusă dramaturgiei, măsura de 3/4 favorizînd superpoziţia diverselor teme expuse anterior în măsuri ternare.

Asemenea părţii I, partea IV nu are o formă închisă, independentă. Succesiunea diferitelor teme nu se supune unui tipar tradiţional (ca în partea II) şi nici măcar unei periodicităţi libere (ca în partea III). Şi totuşi, dispoziţia microstructurilor nu este haotică, ci evoluează materializînd planul dramaturgic. Tendinţa, obiectivul finalului, şi deci al operei întregi, este — am arătat — afirmarea definitivă a imaginii prin care debutează lucrarea (tema A) şi pe care o identificam drept simbol al unei înalte aspiraţii. Materialul tematic, reluat în totalitate în repriza — culminaţie, va suferi astfel o profundă reconsiderare. În faţa torentului neîntrerupt, al elanului fără stavilă care va impune, o dată cu reluarea temei iniţiale, certitudinea împlinirii acelei aspiraţii, sînt înlăturate orice visuri, îndoieli, nesiguranţe. Temele lirice, pasive, sînt transfigurate, împrumutînd vigoarea, robusteţea celorlalte teme. De aici posibilitatea de a le suprapune în cele mai diverse ţesături polifonice. Toate aceste suprapuneri formează însă un fond neîntrerupt peste care se desenează, mai întîi fragmentar (ex. 11), apoi în întregime, culminaţia apoteotică, triumfală a temei A. O singură dată se întrerupe acest torent: la sfîrşitul lucrării, cînd se reia abrupt şi pentru un scurt timp ideea I (nr. 76^7—77). Dar amintirea dureroasă a stărilor depresive, de mult depăşite, este imediat spulberată. Lucrarea se încheie viguros prin reluarea augmentată a elanului de cadenţă al temei A (din prima expunere).

Urmărind cu perseverenţă o idee unică de-a lungul întregii lucrări, adică un plan dramaturgic bine definit, Enescu a realizat o formă muzicală nouă, dezvoltată — am constatat — din posibilităţile sau însuşirile mijloacelor muzicale (tematice) alese. Forma *Octetului* reproduce astfel pe planul macrostruc-

[1] În planul microstructurii, constatam în analiza segmentului a_1 (al temei A) o asemenea diferenţiere şi totodată conlucrare a factorilor intonaţie, ritm, forme de atac etc. Compozitorul descoperă deci în planul microstructurii cît şi în cel al macrostructurii posibilităţi inedite de expresie.

[2] Începînd de la nr. 58, măsura şi tematica (tema G se repetă de trei ori) rămînînd aceleaşi, nu se mai produce decît o singură schimbare: accelerarea tempo-ului pînă la acela de vals (d = 80)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

turii principiile de alcătuire a microstructurii: întrepătrunderea concepţiilor periodice şi evolutive. Se observă astfel, schematic, extinderea formei allegro de sonată la întregul ciclu al sonatei:

Formă sonată în 4 mişcări distincte

I	II	III	IV
Très modéré	Très fougueux	Lentement	Mouvt. de Vals
Expoziţia	Dezvoltarea		Reexpoziţia

Formă allegro de sonată

Fuziunea acestor forme nu se putea însă realiza fără renunţarea parţială la principiul periodic. Compozitorul recurge, de aceea, la noi structuri, deschise, cum sînt cele ale părţilor I şi IV, care nu se echilibrează decît în ansamblul lucrării. De aici şi acţiunea principiului evolutiv în mişcările extreme, principiu supus planului dramaturgic: dezvoltarea ascendentă a imaginilor prin dinamizare, în partea I, şi prin acumulare de mijloace polifonice (superpoziţii tematice), în partea IV. Folosirea structurilor evolutive şi echilibrarea lor în întregul lucrării este o contribuţie remarcabilă a lui George Enescu în procesul de constituire a unei noi forme, adecvate caracteristicilor reînnoite ale vocabularului artei muzicale. Enescu se arată — iarăşi — precursorul unor împrospătări recente ale creaţiei muzicale izvorîte din transfigurarea sugestiilor primite de la cîntecul popular.

Crearea *Octetului de coarde*, operă care demonstrează precocea maturitate artistică a autorului ei, nu poate fi explicată numai prin asimilarea de către compozitor a elementelor de artă cultă tradiţională. Desigur, profunda cunoaştere a culturii muzicale europene se evidenţiază de la prima audiţie a lucrării. Atît mijloacele tehnice — contrapunctul şi subtilităţile fugii de la Bach, forma (sonată) şi în genere tematismul de la Beethoven, tehnica leitmotivului şi ciclismul de la Wagner şi Franck, densitatea sonoră şi monumentalitatea construcţiei de la Brahms, transparenţa armoniei (în momentele lirice) de la Fauré etc. — cît şi spiritul lucrării —, gestul amplu, romantic, contrastul (uneori exploziv) postromantic, echilibru şi claritatea clasică etc. — trădează vasta sinteză. Topirea tuturor acestor elemente într-o operă atît de complexă şi totodată unitară, nu explică totuşi înnoirile — semnalate — din conţinut (dramaturgie) şi din tehnica de compoziţie. Există în *Octet* aspecte care nu se pot găsi la predecesorii sau chiar contemporanii lui Enescu (din acea perioadă). În multe privinţe, — ritmul, structurile evolutive etc. — , compozitorul se vădeşte un precursor al transformărilor petrecute în arta muzicală a secolului nostru. Toate acestea, credem, se explică dacă ţinem seama şi de elementele din cîntecul popular romînesc pe care compozitorul le-a încorporat organic artei sale. Tocmai de aceea, *Octetul* nu este o lucrare eclectică. Spiritul ei, cu toate corespondenţele ce se pot stabili cu marea tradiţie europeană cultă, ne apare profund romînesc. *Octetul* trebuie considerat, alături de *Sonata II pentru pian şi vioară* de acelaşi compozitor, prima lucrare reprezentativă de muzică de cameră romînească.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu este însă mai puţin adevărat că vasta cultură muzicală pe care o constatam la autorul *Octetului* era indispensabilă realizării unei asemenea opere. Substanţa folclorică nu ar fi putut transforma organismul simfonic tradiţional, dacă acesta din urmă nu ar fi fost desăvîrşit asimilat. Ori tocmai sinteza, atît de personală, a celor două tradiţii — populară şi cultă — a imprimat *Octetului* pe de o parte culoarea locală, romînească, iar pe de altă parte acel nivel de exprimare care-i conferă accesul la înţelegerea universală. Prin urmare, *Octetul* este, totodată, şi una dintre cele mai remarcabile lucrări de muzică de cameră scrise la începutul secolului nostru.

Nu putem avea astăzi perspectiva rolului pe care l-a jucat *Octetul* în evoluţia ulterioară a artei europene, deşi am constatat atîtea aspecte ale lucrării care anticipează această evoluţie. Posedăm însă o emoţionantă mărturie a cunoscutului compozitor francez Arthur Honegger, care situează *Octetul* printre lucrările ce i-au ghidat strălucita sa carieră de creator. Într-o scrisoare, Honegger îi scria lui Enescu:

«Primele sunete cărora vioara dv. le-a dat viaţă (era o veche ciacconă de Viotti), apoi contactul meu direct cu *Sonatele* dv., cu *Simfonia*, *Octetul*, răscolitorul *Oedip*, toate acestea m-au precedat ca un ghid în cariera mea» [1].

СТРУННЫЙ ОКТЕТ ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Это произведение было создано в 1900 г., когда его автору исполнилось 19 лет. *Струнный октет*, наряду с *Второй сонатой для фортепьяно и скрипки* (1899 г.), является произведением, в котором определяются черты музыкального стиля Энеску, характерные для первого этапа его творчества. Поэтому автор поставил своей задачей выявить существенные аспекты мелодии, ритма, гармонии, полифонии и т.д., установить, в какой мере они участвуют в создании формы, выразительности, художественного изображения, и, наконец, раскрыть содержание произведения путем общего анализа драматургии. В работе показываются элементы, связывающие *Октет* как с великой европейской симфонической традицией, так и с румынской народной музыкой, и подчеркнут творческий вклад композитора в дело обогащения содержания и выразительных средств музыкального искусства. Таким образом, историческое место *Октета* определено в зависимости от направления музыкального творчества в начале XX века и его последующего развития.

Осуществив широкий синтез музыки от Баха до Франка, автор *Октета* выступает против крайностей позднего романтизма. Включив в свои произведения ряд элементов румынского фольклора, Энеску предвосхищает многочисленные подобные явления, возникшие гораздо позже в европейской культурной музыке. Даже и по сравнению с композиторами того же поколения (Барток, Стравинский и др.) Энеску проявляет в этом произведении рано сложившуюся творческую зрелость, обеспечившую *Октету* одно из выдающихся мест среди произведений камерной музыки, созданных в начале XX века, и благодаря которой *Октет* является первым румынским музыкальным произведением (камерным), получившим мировое значение.

L'OCTUOR POUR INSTRUMENTS À CORDES DE GEORGE ENESCU

RÉSUMÉ

Ecrit en 1900, alors qu'Enescu avait dix-neuf ans, l'*Octuor pour instruments à cordes* marque, avec la *2e Sonate pour piano et violon*, le moment où se précise le style du compositeur propre à la première phase de sa création musicale. C'est pourquoi la présente étude s'est proposé de dégager les aspects essentiels des facteurs: mélodie, rythme, harmonie,

[1] În volumul *Enescu*, Buc., Ed. *Meridiane*, 1961, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

polyphonie, etc., et de déterminer dans quelle mesure ils concourent à la forme, à l'expression et à l'image artistique, ainsi que de mettre en lumière, par une analyse générale, le contenu de l'œuvre. Elle tente en même temps de dégager les éléments qui rattachent l'*Octuor* aussi bien à la grande tradition symphonique européenne qu'à la musique populaire roumaine, en soulignant l'apport créateur du compositeur à l'enrichissement de la substance et des moyens d'expression de l'art musical. La place de l'*Octuor* dans l'histoire de la musique se trouve ainsi déterminée en fonction de l'orientation de la création musicale au début de notre siècle et plus tard.

Réalisant une vaste synthèse de la musique de Bach et de Franck, l'auteur de l'*Octuor* s'oppose aux excès du postromantisme et, s'assimilant des éléments du folklore roumain, anticipe de nombreux aspects, qui n'apparaîtront que beaucoup plus tard dans la musique européenne savante. Même par rapport à des compositeurs de la même génération que lui (Bartok, Stravinsky, etc.) Enescu fait preuve dans l'*Octuor* d'une maturité créatrice précoce, qui assure à l'œuvre une place de choix parmi les compositions de musique de chambre écrites au début de ce siècle.

L'*Octuor* est en même temps la première œuvre roumaine de musique de chambre d'une valeur universelle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

UN CUPTOR DE ARS OALE DIN SECOLUL AL XVIII-lea GĂSIT LA VĂDASTRA

Pentru cunoaşterea artei ceramice, atît de bogată şi de variată la noi în ţară, cuptoarele de ars oale prezintă tot mai mult interes [1].

În nota de faţă, prezentăm un cuptor de la Vădastra ce constituie, prin metodele de cercetare, o importantă contribuţie la studiul cuptoarelor tronconice săpate în pămînt.

Vădastra, cunoscută în istoria arheologiei prin săpăturile începute de Cesar Bolliac în anul 1871, se află la 14 km nord-vest de Corabia. În săpăturile din 1958 efectuate în partea de vest a satului, pe o veche terasă a Dunării numită Dealul Cişmelei, s-a găsit groapa unui cuptor de ars oale a cărui reconstituire s-a putut face destul de precis. Groapa de ars oale, de formă tronconică, avea pereţii uşor cuptoriţi. Adîncă de cca 1 m, a străpuns straturile de cultură ale aşezării (Sălcuţa, Vădastra II, Vădastra I, Paleolitic) ajungînd în pămîntul viu cu concreţiuni calcaroase. Vatra, destul de mare, cu diametrele de 1,49/1,44 m, apare mai ovală în faţa gurii de foc. Aceasta e de dimensiuni potrivite scopului acestor cuptoare: 0,39 m lungime, 0,36—0,38 m

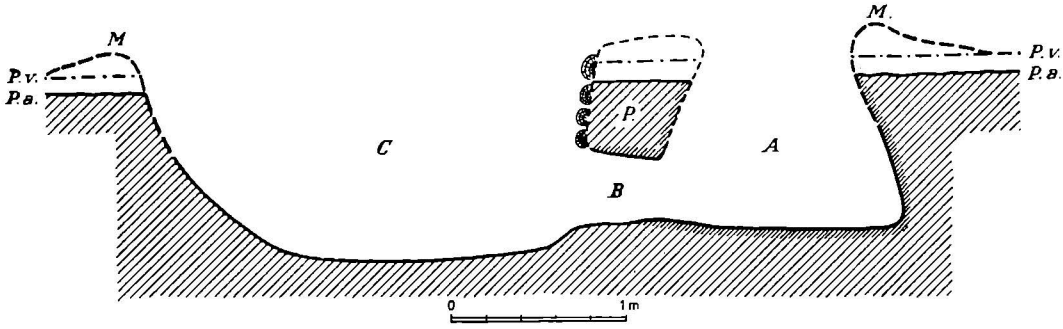


Fig. 1. — Secţiune longitudinală prin cuptorul de ars oale găsit la Vădastra: A. groapa de ars oale; B gura de foc; C. groapa „de deservire"; P. perete de lut consolidat prin bîrne; P. a. panta actuală; P. v. panta veche; M. margine de protecţie.

[1] După mai mulţi ani dedicaţi în bună parte studierii ceramicei şi cuptoarelor de ars oale, etnograful Fl. Bobu Florescu a încercat prima clasificare tipologică a cuptoarelor de la noi, sintetizată într-o lucrare: *Evoluţia cuptoarelor de ceramică în Romînia din neolitic pînă în zilele noastre* (în manuscris).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lățime, 0,35—0,40 m înălțime. În timpul utilizării cuptorului, gura de sus avea diametrele de 0,82—0,85 m. Groapa « de deservire », oval-regulată cu pereții albiați, asigura prin dimensiunile sale: 2,57/2,40 m diametre maxime; 1,12 m adîncime, condițiile de lucru în timpul arderii vaselor. Circulația se făcea printr-un mic șanț cu pantă (asemănător cu gîrliciul bordeielor), cunoscut la astfel de cuptoare pentru prima oară. Cuptorul prezentat a servit mai multă vreme la arderea vaselor; ele erau așezate astfel încît să lase pe vatră două sau trei cărări de foc, late de 0,25—0,30 m. Uniformitatea arderii și culoarea vaselor se datorau dexterității olarului. Cărbunii găsiți arată că materialul lemnos întrebuințat pentru foc era de stejar (cer sau gîrniță), adus din împrejurimi sau, poate, chiar din localitate. După părăsire, cuptorul a rămas cîtva timp expus intemperiilor și apoi astupat. În pămîntul de umplutură s-au găsit resturi arheologice aparținînd straturilor de cultură tăiate de groapă, împreună cu mici fragmente ceramice de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și al XVIII-lea. O monedă, bătută în ultimul an de domnie al sultanului Abdul Hamid I (1789), aflată în umplutura gropii « de deservire », indică data aproximativă cînd cuptorul a fost astupat.

Cuptorul de pe Dealul Cișmelei se înscrie în tipul de cuptoare tronconice săpate în pămînt, derivate din simpla groapă neolitică de ars oale, găsită chiar la Vădastra[1]. Tradiția acestui tip s-a păstrat la noi în decursul timpului, alături de alte tipuri de cuptoare neolitice evoluate, nedepășite pînă azi ca principii tehnice.

Ca și tradiția unor motive ornamentale de pe portul popular din Oltenia, ale căror rădăcini se află reprezentate pe splendida ceramică neolitică de la Vădastra, tot astfel s-a păstrat, în acest colț de țară, tradiția olăritului și a cuptoarelor tronconice săpate în pămînt.

Cuptorul de la Vădastra, simplu dar practic pentru olarii vremii, aduce o contribuție în sprijinul continuității de viață a elementului local.

CORNELIU N. MATEESCU

ÎNSEMNĂRI DESPRE PICTURA MURALĂ A BISERICII FORTIFICATE DIN DRĂUȘENI

Despre arhitectura bisericii fortificate săsești din Drăușeni[2] s-a scris în repetate rînduri[3], dar de fiecare dată pictura murală de aici a fost amintită numai în treacăt sau a fost ignorată cu desăvîrșire[4].

Dacă neglijarea acestor picturi pare ciudată, cu totul de neînțeles sînt rîndurile consacrate lor în volumul *Istoria artei feudale în țările romîne* de prof. V. Vătășianu. Aici, după ce se amintește că sub ferestrele geminate romanice « fusese zugrăvită o friză », se afirmă că: « Ce ne-a rămas în aceste biserici < sf. Mihail din cetățuia Cisnădioarei și Drăușeni — *n.n.* > sînt pete de culoare de la prepararea fondului și nu cred că din aceste elemente

[1] O groapă de dimensiuni mai mici s-a găsit la 12 m nord, în săpăturile din 1959, alta mai mare în săpăturile din 1956.

[2] Comuna Drăușeni, situată pe valea rîului Homorodul Mare, face parte din raionul Rupea, regiunea Brașov.

[3] ORBÁN BÁLÁZS, *A székelyföld leírása*, I, Pesta, 1868, p. 170—171; V. ROTH, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen (Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 64, Strasburg, 1905), p. 24; EMIL SIGERUS, *Siebenbürgische-sächsiche Kirchenburgen*, ed. a V-a, Sibiu, 1923, p. 11; WALTER HORWATH, *Siebenbürgisch-sächsisch Kirchenburgen* (extras din *Kirchliche Blätter*, Sibiu, 1932, caietul 2, p. 48—50; *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, Sibiu, 1934, p. 19, 85—86; ANTON HEKLER, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, 1937, p. 22; G. OPRESCU, *Bisericile cetăți ale saților din Ardeal*, Buc., 1956, p. 64—65; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările romîne*, Buc., 1959, p. 62—63, 593.

[4] W. HORWATH, *op. cit.*, p. 50; RADOCSAY DÉNES, *A középkori Magyarország falképei*, Budapesta, 1954 p. 38, 148, pl. XLVIII; G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 65; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 396; V. DRĂGUȚ și H. CONSTANTINESCU, *Pictura murală în Transilvania medievală*, cap. III (lucrare în manuscris).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rudimentare se va putea trage vreodată o concluzie valabilă...[1] ».

Adevărată pentru biserica din Cisnădioara, afirmaţia de mai sus este inexactă atunci cînd este vorba despre biserica fortificată din Drăuşeni, ale cărei fragmente de pictură murală sînt deosebit de importante, ocupînd un loc aparte în cadrul picturilor murale transilvănene din secolul al XIV-lea[2].

Construită către sfîrşitul secolului al XIII-lea[3], biserica din Drăuşeni a fost iniţial o impozantă bazilică cu trei nave şi cu triforium către nava centrală. Incendiată de turci în prima jumătate a secolului al XV-lea, biserica a fost refăcută suferind importante transformări către sfîrşitul aceluiaşi secol[4]. Navele laterale au fost dărîmate şi cu materialul lor s-au zidit deschiderile către nava centrală. Vechiului plafon de lemn al navei centrale i-a luat locul o boltă de cărămidă pe ogive, ai cărei stîlpi de susţinere au fost adosaţi zidurilor laterale la interior, acoperind astfel o parte din pictura care le decora.

Cu ocazia lucrărilor de transformare a bisericii, decoraţia murală a avut mult de suferit şi e probabil că nu a mai fost înnoită niciodată, atitudinea iconoclastă a reformei, care a urmat curînd, făcînd inutil orice efort în acest sens.

Din pictura murală a bisericii fortificate din Drăuşeni se mai păstrează astăzi o parte din friza care împodobea peretele sudic al navei centrale, între arcadele inferioare şi deschiderile bigeminate ale triforiumului. Prin împărţirea ei în trei secţiuni izolate, de către stîlpii care susţin bolta, pictura murală de la Drăuşeni a pierdut aspectul iniţial de friză, în care scenele se succedau fără nici o pauză de la un capăt la celălalt al peretelui, ceea ce conferea întregii compoziţii un aspect cu totul original. Urmărind iconografia, constatăm că întreaga friză are ca subiect legenda sfintei Ecaterina din Alexandria[5].

Povestirea legendei se opreşte asupra următoarelor momente caracteristice:

Prima secţiune — a) Ecaterina escortată de doi ostaşi este adusă în faţa împăratului Maxenţiu (figura împăratului a fost acoperită de un stîlp, se vede doar o mînă care schiţează un gest ameninţător); b) discuţia Ecaterinei cu cei cincizeci de filozofi din Alexandria (în compoziţie sînt reprezentaţi doar şapte); c) Ecaterina şi un filozof sînt duşi sub escortă la locul de tortură.

A doua secţiune — Scene de tortură, martiri ucişi, îngeri care duc sufletele martirilor la cer (este vorba aici despre martiriul celor cincizeci de filozofi convertiţi în urma disputei cu Ecaterina)[6].

A treia secţiune — a) Flagelarea Ecaterinei cu vîne de bou[7]; b) zdrobirea cu roata a Ecaterinei şi a altor martiri.

Unic în Transilvania, ciclul sfintei Ecaterina de la biserica din Drăuşeni este un martor important al iradierii iconografiei central europene, în care martira din Alexandria ocupa un loc de frunte, formînd, împreună cu Barbara şi Margareta din Antiochia, « grupul celor trei fecioare capitale »[8]. Iradierea acestei iconografii în Transilvania — în legătură cu grupul celor trei fecioare — poate fi urmărită şi la

[1] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 396.

[2] Propunîndu-şi să prezinte pictura murală a bisericii fortificate din Drăuşeni, articolul de faţă aduce în discuţie o serie de probleme privind pictura murală transilvăneană în general. Pînă în prezent, pictura murală medievală din Transilvania nu a beneficiat de un studiu cuprinzător care să limpezească problemele de geneză şi evoluţie. Cercetările de pînă acum s-au limitat îndeobşte la problemele iconografice, au semnalat existenţa unui stil sau al altuia, au rămas de regulă la cadrul destul de îngust al descrierilor şi al consideraţiilor imediate, fără conexiuni cu fenomenul mai amplu al picturii murale transilvănene cu toate implicaţiile sale. De foarte multe ori cercetările au reluat vechile descrieri, fără confruntări cu monumentul, problemele mari fiind în general evitate, dacă nu complet ignorate. A rămas neprecizat raportul dintre contribuţia locală şi aportul meşterilor străini. Autorul şi-a propus reluarea cercetărilor asupra materialului faptic, a cărui bogăţie este o invitaţie permanent deschisă tuturor oamenilor de specialitate. Numai la capătul unor cercetări temeinice, pe baze noi, a acestui material va fi cu putinţă încheierea unei sinteze ştiinţifice deplin convingătoare.

[3] G. Oprescu, *op. cit.*, p. 65; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 63.

[4] W. Horwath datează aceste transformări ca fiind din anul 1494 (*op. cit.*, p. 49).

[5] Radocsay D. (*op. cit.*, p. 148), referindu-se la o informaţie primită de la Entz Geza, aminteşte, către vest, resturi din scena « Isus pe muntele Măslinilor ». Personal nu am identificat această scenă.

[6] Starea precară de conservare a acestui panou nu permite o citire amănunţită a compoziţiei.

[7] Porţiune foarte deteriorată.

[8] L. Reau, *L'iconographie d'art chrétien*, vol. III, p. 264.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

biserica din Mugeni[1], unde pe peretele nordic al navei se desfăşoară legenda sfintei Margareta; de asemenea la biserica arhanghelului Mihail din Cluj[2], unde cele trei sfinte sînt reprezentate alături de Maria cu pruncul. Cunoscută fiind popularitatea cultului Ecaterinei în Boemia în secolele XIII—XIV[3], este probabil că de acolo, o dată cu meşterii zugravi care veneau în Transilvania în special din regiunea Zipsului, din Slovacia[4], s-a transmis la Drăuşeni ideea unui ciclu atît de dezvoltat.

Ca amploare, friza de la Drăuşeni reprezentînd viaţa Ecaterinei nu este o noutate în Transilvania, în a cărei iconografie legendele şi ciclurile istorice au ocupat un loc important în tot evul mediu. Legenda regelui Ladislau decora pereţii a zeci de biserici[5], la Dîrju[6] şi la Ghelinţa[7] păstrîndu-se două frize remarcabile, impor-

Fig. 1. — Drăuşeni. Biserica fortificată. Pictura murală. Prima secţiune a frizei.

[1] I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 64—65; BALOGH J., *Az Erdely renaissance* [Renaşterea în Transilvania], Cluj, 1943, p. 16—17, 35, 41, 76; RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 36—37, 53, 54, 120; V. VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 771.

[2] DARKO LÁSZLÓ, *A kolozsvári Szent-Mihály templom 1956—1957, évi helyreállitása során feltárt falfestményekröl* [Picturile murale descoperite la biserica Sf. Mihail din Cluj cu ocazia restaurării ei în 1956—1957], în *Kelemen Lajos emlékkönyv*, Cluj, 1957, p. 207—218.

[3] La Karlštejn (edificat în 1348) există o capelă a sfintei Ecaterina, sfînta cea mai veneratā de împăratul Carol IV (Dobroslava Menclova, *Le chateau de Karlštejn*, Praga, p. 24). De altfel cultul Ecaterinei se bucura de o cinste deosebită în Boemia încă din secolul al XI-lea, cînd a fost construită capela sfintei Ecaterina de la Znojme (ANTONIN FRIEDL, *Královska Kaple Sv. Kateriny ve Znojme* [Capela regală sf. Ecaterina din Znojme], Praga, 1953, p. 1—12).

[4] Problema relaţiilor cu Zipsul este încă una dintre problemele nerezolvate ale istoriei artelor din Transilvania. Deşi sînt numeroase reperele care confirmă aceste relaţii — dacă n-ar fi să amintim decît ştirile privind argintăria, ori asemănarea izbitoare dintre pictura din corul bisericii din Mălăncrav şi pictura bisericii din Levoča — un studiu se lasă încă aşteptat.

[5] În legătură cu răspîndirea în Transilvania a acestei teme, a se vedea studiul lui HUSZKA JOZSEF, *A szent László legenda székelyföldi falképekben* [Legenda sf. Ladislau din secuime în pictura murală], în *Archeologiai Értesitö*, (A Magyar tudományos Akadémia Archeologiai Bizottságának Közlönya), Budapesta, u.f., V, 1885.

[6] RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 62—64, 216—217, (bibliografie); V. VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 425—426.

[7] RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 36—37, 140—141, bibliografie; V. VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 421—422, 425.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

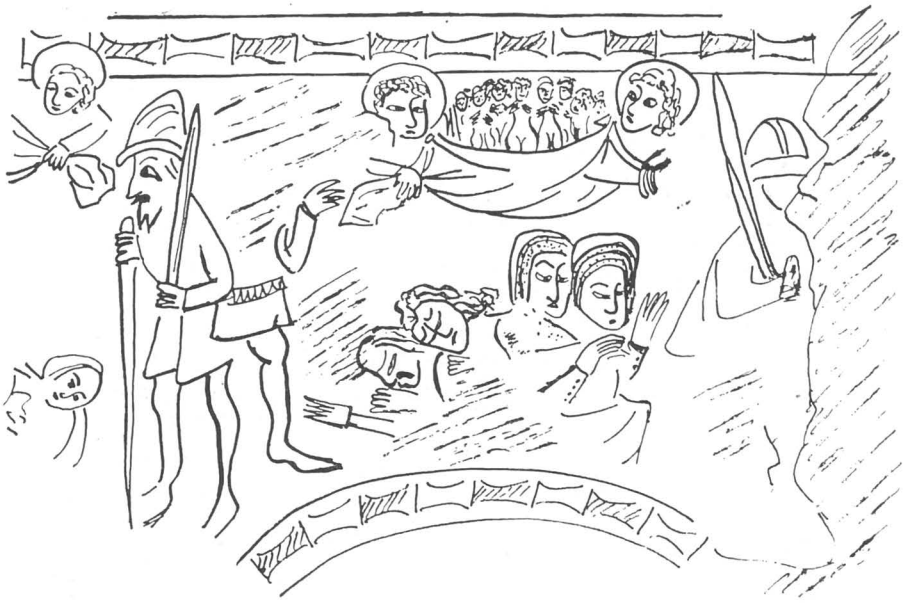


Fig. 2. — Drăuşeni. Biserica fortificată. Pictura murală. A doua secţiune a frizei.

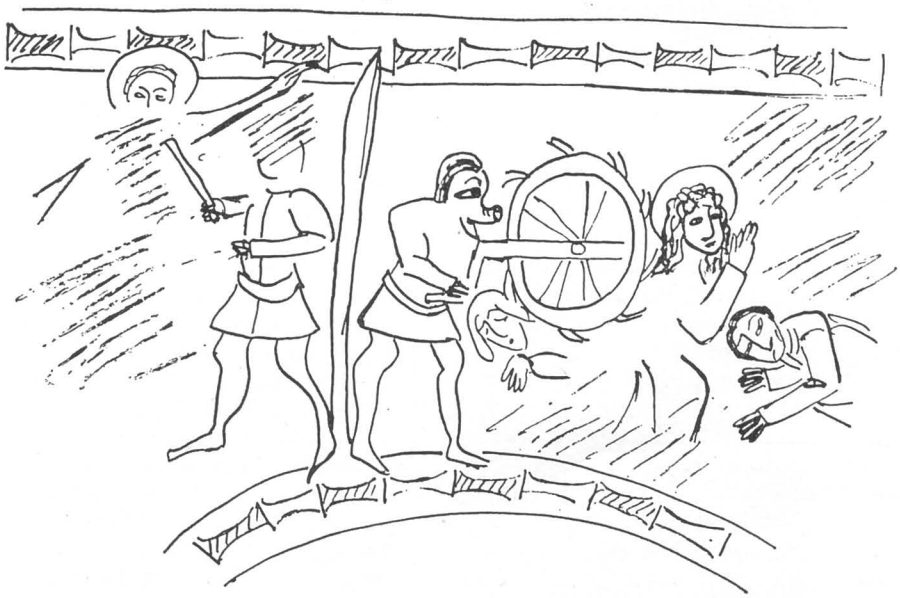


Fig. 3. — Drăuşeni. Biserica fortificată. Pictura murală. A treia secţiune a frizei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tante fiind şi fragmentele conservate la biserica din Mugeni, alături de ciclul amintit al sfintei Margareta.

În capela sudică a bisericii din Sic se află legenda sfintei Ursula[1], în timp ce legenda sf. Gheorghe, mai recentă, decorează peretele nordic al bisericii din dealul cetăţii Sighişoara[2].

Abundenţa ciclurilor istorice şi legendare în iconografia transilvăneană nu are un caracter specific local, fiind legată de aria central-europeană în care problemele sînt similare, din acest punct de vedere un studiu cuprinzător fiind cu deosebire necesar[3].

La o analiză, fie cît de sumară a picturii de care ne ocupăm se evidenţiază, ca principale caracteristici, pe de o parte spontaneitatea, verva excepţională a execuţiei, pe de altă parte factura populară.

Întreaga suită pare mai degrabă o schiţă a unei viitoare compoziţii, o primă încercare de a compune subiecte, făcută într-un elan de inspiraţie, decît o pictură definitivă pregătită pe un carton, lucrată cu grija şi atenţia cuvenită. S-ar părea că artistul a început de la un capăt al frizei, compunînd scenele pe măsură ce lucrul avansa, singura sa grijă fiind să acopere cît mai bine suprafaţa peretelui, fără o preocupare evidentă pentru echilibrul compoziţiei. Faptul că prima secţiune a frizei este mai aglomerată, mai densă, secţiunile următoare fiind din ce în ce mai dezlînate, dovedeşte că artistul nu a fost preocupat de o rezolvare de ansamblu, căutată anterior începerii lucrului pe zid.

Fig. 4 — Drăuşeni. Biserica fortificată. Ecaterina în faţa Împăratului. (Foto V. Drăguţ).

Dar spontaneitatea artistului nu se reduce la acest aspect cu urmări negative pentru echilibrul compoziţiei. Este atîta forţă, atît elan în fiecare trăsătură de pensulă şi atîta viaţă în fiecare chip sau gest, încît slăbiciunile sau neglijenţele se trec cu vederea. În scena disputei dintre Ecaterina

[1] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 429.

[2] Radocsay D., *op. cit.*, p. 54, 214—215 (bibliografie); V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 410, 411.

[3] Legenda sfintei Margareta se păstrează la Sivetiče (R. S. Cehoslovacă), la Szalonna (R. P. Ungară), legenda sfintei Doroteea se află la Levoča (R. S. Cehoslovacă), legenda sfîntului Anton la Spišské Dravče (R. S. Cehoslovacă) şi numărul exemplelor poate fi amplificat cu uşurinţă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. – Drăuşeni. Biserica fortificată. Disputa Ecaterinei cu filozofii. (Foto V. Drăguţ).

Fig. 6. – Drăuşeni. Biserica fortificată. Grupul filozofilor. (Foto V. Drăguţ).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi învăţaţi, gestul filozofului cu care discută sfînta este atît de expresiv încît rămîn neobservate degetele de la mînă care sînt şase în loc de cinci. Este adevărat că desenul nu este un desen de şcoală, dar este atît de sigur, cu atît de mare forţă de expresie, încît defineşte cu exactitate fizionomiile, stările interioare ale personajelor. Artistul a acordat o grijă deosebită figurilor şi mîinilor, conturate cu putere, folosind parcă un limbaj de mimică pentru transcrierea gîndurilor sale.

În timp ce figurile şi mîinile sînt desenate cu insistenţă, îmbrăcămintea este tratată cu mai puţină grijă, faldurile fiind redate prin degradeuri de culoare, destul de arbitrare ca formă, marginile fiind uneori subliniate cu alb. Gama cromatică este dominată de albastru deschis (probabil decolorat), alături de care artistul a folosit roşul englez, brun, ocru galben şi alb, întreaga friză desfăşurîndu-se pe un fond de ultra marin decolorat. Pensulaţia este foarte diferită. Dacă în primele scene culorile sînt puse cu oarecare grijă, masele cromatice fiind omogene, în scenele de martiriu culorile sînt învălmăşite, pensulaţia este plină de vervă, zbuciumul cromatic vrînd parcă să traducă dramatismul momentelor evocate.

Spuneam că pictorul nu a fost indiferent în faţa subiectului său şi că se vede clar intenţia de a exprima prin fizionomia personajelor caracterul lor. Astfel în scena filozofilor păgîni, el a recurs la o foarte expresivă compoziţie de grup, aşa încît nu se văd decît figurile şi mîinile filozofilor, a căror derută, în urma disputei cu Ecaterina, este perfect sugerată prin gesturile dezordonate, prin figurile în care perplexitatea se amestecă cu teama.

Fig. 7. — Drăuşeni. Biserica fortificată. Scenă de martiriu. (Foto V. Drăguţ).

Dar nu numai atît. Participînd direct la scenele reprezentate, artistul ia atitudine faţă de personaje, exprimîndu-şi simpatia sau antipatia faţă de ele. Figurii nobile, plină de demnitate a sfintei, îi sînt opuse figurile caricaturizate, luate în derîdere, ale filozofilor păgîni, unul dintre ei părînd a suferi de strabism divergent, desigur o aluzie la momentul de zăpăceală a întregului grup. Intenţia caricaturală este şi mai evidentă la ostaşul care o escortează pe sfîntă în faţă împăratului; profilul său cu nasul scurt şi gros aminteşte de un rît de porc şi, în acelaşi timp, datorită gurii răutăcioase şi bărbiţei ascuţite, de un bot

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de țap. Dar dacă acest personaj nu face decît să amintească profile animaliere, în ultima scenă, reprezentînd martiriul sfintei, călăul care învîrtește roata are chiar un cap de porc pus deasupra unui trunchi de bărbat îmbrăcat în costum de epocă.

Fig. 8 — Drăușeni Biserica fortificată. Zdrobirea sf. Ecaterina cu roata. (Foto V. Drăguț).

În fața acestor insistențe satirice este cazul să ne întrebăm dacă ele se datoresc zelului mistic al artistului sau dacă nu sînt cumva ecouri ale contradicțiilor sociale care în Transilvania medievală au îmbrăcat diferite aspecte, avînd întotdeauna un caracter deosebit de complex și ascuțit. În stadiul actual al cercetărilor, un răspuns ar fi pripit; dar problema pusă merită un studiu atent în complexul întregii picturi murale din Transilvania, accente satirice fiind evidente și în pictura de la Crișcior, unde figurile ostașilor care alcătuiesc escorta condamnaților în drum spre Golgota[1] sînt de asemenea tratate caricatural.

O altă caracteristică a frizei de la Drăușeni este absența elementelor de decor peisagistic, absența adîncimii pe mai multe planuri, suprafața pictată avînd un aspect riguros decorativ. Este adevărat că desenul precizează raportul dintre figuri în planuri diferite, că întreaga compoziție se detașează pe fondul închis, dar aceasta numai întrucît era necesar pentru claritatea imaginii. Regăsim aici un element caracteristic pentru toată pictura murală din Transilvania medievală, pictură care, aproape fără excepție, se menține în limitele unui decorativ plat. La Sîntă Mărie Orlea, la Strei, la Vlaha, la Sîntana pe Mureș, la Mălăncrav, pretutindeni aspectul picturilor este determinat în primul rînd de absența planurilor, de absența elementelor de decor care ar fi făcut necesară sublinierea adîncimii. Chiar și atunci cînd, ca în cazul frizei regelui Ladislau de la Ghelința, intervin fragmente de peisaj, ele sînt tratate plat, ca simple ornamente de fond, completînd spațiile libere. Ideea de a trata fondul ca pe o canava pe care se țes scenele apare formulată cu claritate la Dîrju unde ciclul regelui Ladislau se desfășoară pe un fond de tapet lucrat cu șablonul[2].

[1] I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, album, pl. 23.

[2] Tot cu șablonul este lucrat fondul « răstignirii » din biserica fortificată din Homorod.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vorbind despre factura populară a picturilor de la Drăușeni, trebuie să avem în vedere nu numai caracterul spontan, foarte deschis, al exprimării, ci și aspectul oarecum schematic al întregii frize, vădind gama redusă a mijloacelor de expresie.

Cu aceasta aducem în discuție un fenomen mai amplu, deosebit de important, și anume pătrunderea spiritului popular în pictura transilvăneană încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea[1].

Într-adevăr, în acest secol în timpul căruia arhitectura gotică se încetățenește în Transilvania, asistăm la persistența în pictura murală a unor forme care aparțin repertoriului romanic, asociate inovațiilor gotice neasimilate. Picturile din altarul bisericilor din Strei, cele din nava bisericii din Mălăncrav, cele de la Suat, chiar și cele de la Vlaha, vădesc pe de o parte un meșteșug artistic modest, pe de alta persistența unor forme tradiționale, elementele noi aparținînd goticului fiind tratate simplist, fără înțelegere.

Faptul este explicabil. Formele simple ale picturii romanice provinciale din Transilvania fuseseră de mult asimilate, meșteri de țară satisfăcînd cu mijloace modeste cerințele, la rîndul lor modeste, ale donatorilor de la sate. Acești meșteri puteau fi localnici, sași sau unguri, dar puteau veni și din Boemia ori Slovacia, unde fenomenul era similar. Pictura gotică a fost — cu excepția Italiei, unde termenul de pictură gotică apare destul de impropriu — în primul rînd o pictură de panou, picturii murale fiindu-i rezervat un rol cu totul secundar datorită arhitecturii epocii în care golurile erau predominante. Cu excepția marilor centre artistice, unde existau artiști de toate categoriile, pictura murală gotică nu a făcut școală, rămînînd mai mult un apanaj al claselor suprapuse. La nivelul provinciilor s-a constituit o pictură care, stilistic vorbind, nu este nici romanică nici gotică, ea aparținînd unui curent popular care are o arie întinsă, acoperind în forme specifice aproape întreaga Europă apuseană și centrală.

În acest spirit popular — care nu trebuie confundat cu cel al artei țărănești — au fost realizate picturi ca cele dela Čecejovče [2] și Horiany[3] în R.S. Cehoslovacă, ca cele de la Suat[4], ca cele din nava bisericii din Mălăncrav[5], toate databile din secolul al XIV-lea.

Aceluiași fenomen artistic îi aparține și friza de la Drăușeni, pe care Radocsay D. o atribuie, fără argumente, primei jumătăți a secolului al XIV-lea[6]. Dinamica gesturilor și atitudinilor acuză însă o conviețuire mai îndelungată cu goticul, iar costumele par a indica a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Știind că biserica a fost avariată de turci în primele decenii al secolului al XV-lea și că picturile au fost anterioare pustiirii turcești[7], avem fixat un prețios termen «ante quem». În sprijinul acestui termen pledează și absența mariajului mistic în redactarea ciclului Ecaterinei, absență care nu poate fi pusă în seama transformărilor ulterioare ale bisericii[8].

Faptul că scena mariajului mistic este o creație a secolului al XV-lea[9], devenind curentă în arta plastică abia în a doua jumătate a lui, concură la susținerea tezei că picturile de la Drăușeni sînt anterioare acestui secol.

Ținînd seama de toți acești factori, propunem ca dată probabilă a execuției acestor picturi a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

VASILE DRĂGUȚ

[1] În legătură cu această problemă, a se vedea și RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 38.

[2] *Ibidem*, p. 211.

[3] *Ibidem*, pl. LXXIV — V.

[4] KELEMEN L., *A szovati falfestmények* [Pictura murală din Suat], în *Pásztortűz*, 1925, XI, p. 449—452; RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 169.

[5] RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 25, 26, 54, 55, 56, 109—110 (cu bibliografie); V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 767—768.

[6] *Ibidem*, pl. XLVIII. Tot RADOCSAY D. amintește opinia lui Entz, după care aceste picturi ar data din secolul al XV-lea (*op. cit.*, p. 148).

[7] Biserica fiind avariată de turci în preajma anului 1430 și reparată în 1494, este puțin probabil să fi fost pictată în acest interval. Că picturile existau în 1494, dovadă sînt stîlpii construiți atunci și care acoperă o parte din pictură.

[8] Ciclul începe, la extremitatea răsăriteană a navei sudice, cu scena aducerii Ecaterinei la împărat, stîlpul adăugat ulterior acoperind doar figura lui Maxențiu. E greu de admis că scena mariajului mistic ar fi putut fi pictată izolat în altă parte a bisericii.

[9] Tema mariajului mistic a Ecaterinei apare prima oară în anul 1438, fiind înserată în traducerea lui F. Jean de Bungay, după *Légende dorée* (L. REAU, *op. cit.*, p. 263).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DATAREA PICTURILOR MURALE CTITORICEȘTI DIN BISERICA DIN CEPTUROAIA

Biserica Sf. Paraschiva din Cepturoaia [1] este o ctitorie a Buzeștilor despre care s-a statornicit opinia că ar data din secolul al XVI-lea [2]. Această opinie ar data tot din secolul al XVI-lea, fiind doar ușor repictate [3].

Din vechea zugrăveală a bisericii astăzi nu se mai păstrează decît foarte puțin.

Fig. 1. — Biserica din Iancu Jianu (Cepturoaia). (Foto V. Drăguț).

întemeiată pe prezența în tindă a pietrei de mormînt a lui Dumitru pîrcălab — mort de sabie în zilele lui Moise Vodă (1529—1530) — a favorizat, desigur, părerea că și resturile de pictură murală conservate în biserică Peretele de vest al naosului, deasupra arcadei centrale, este decorat cu un panou dreptunghiular, încadrat cu un chenar decorativ ca o icoană, reprezentînd « Adormirea maicii domnului ». Pe cupola naosului

[1] Comuna Cepturoaia, numită în unele documente și Ciuturoaia, pare să fi fost leagănul Buzeștilor care au zidit, într-o vale apropiată, frumoasa mănăstire a Căluiului (amintită documentar ca « mănăstirea sft. Nicolae ot Cepturoaia»). Intrînd tîrziu — în secolul al XVIII-lea — în posesiunea familiei Știrbei, comuna a primit acest nume. Azi se numește Iancu Jianu și se află în raionul Balș, regiunea Oltenia.

[2] V. Drăghiceanu, *Lămuriri asupra Buzeștilor*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, 1911, p. 119—124; idem, *Monumentele Olteniei*, în B.C.M.I., 1934, p. 114—115; *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. I, Buc., 1957, p. 295 De asemenea P. V. Năsturel care credea că biserica ar fi fost zidită de *Cîrstiian Vornicul Buzescul* (cel răposat în 1512) sau de feciorii acestuia, Vladul Ban, Dumitru Pîrcălab și Balica Spătar (P. V. Năsturel, *Biserici, mînăstiri și schituri din Oltenia*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, vol. XII, partea a II-a, 1911, p. 313).

[3] I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transilvanie*, Paris, 1932, p. 36, 68, 114—116, 152, 276, 296, 298, 310, 321, 325, 326, 330, 350, 360; album planșa 30—32.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este pictată figura « pantocratorului », înconjurată de o lungă inscripţie în romîneşte, registrul inferior al cupolei fiind acoperit cu figuri de serafimi alternate cu reprezentarea sfintei treimi prin figurile celor trei îngeri care s-au arătat lui Abraham. Către est, pe acelaşi registru al cupolei se află o interesantă imagine a temei Deisis în care, în locul lui Isus, este înfăţişat tronul Hetimasiei.

Pe intradosul arcului triumfal se păstrează alte fragmente. Pe arc este înfăţişată « Înălţarea » — Isus într-un curcubeu circular susţinut de doi îngeri, de o parte şi de alta apostoli gesticulînd şi îngeri, mai jos maica domnului (pe partea de sud a arcului) şi un înger izolat (partea de nord). Pe pilaştrii arcului sînt zugrăviţi Ioachim — la nord — şi Ana — la sud. (Aceste ultime figuri par a fi pictate de altă mînă, mai puţin dibace, sau au suferit intervenţia neabilă a unui restaurator).

Vădind aceeaşi factură cu restul zugrăvelilor, pictura tîmplei de zid merită o menţiune specială.

Din aceeaşi epocă, opera aceluiaşi meşter, este tabloul votiv care ocupă tot peretele de vest al pronaosului.

Cercetînd aceste picturi [1] atenţia ne-a fost atrasă în primul rînd de tabloul votiv, mai puţin afumat, care înfăţişează pe « jupan Constandin Buzescu » cu familia sa. În partea sudică a peretelui este zugrăvit donatorul urmat de « jupan Radu fecioru lui Constandin Buzescu » şi de « jupan Barbu fecioru lui Constandin Buzescu ». Lîngă ctitor se află un copil pe care inscripţia îl numeşte simplu « Constandin ». De cealaltă parte a uşii se află soţia ctitorului, pe care zugravul a uitat să o numească, dar despre care aflăm din documente că se numea Preda [2]. Lîngă ea se află două fetiţe, Maria şi Ancuţa [3]. În continuare, tabloul votiv a fost acoperit în 1932 cu o pictură nouă, foarte urîtă [4]. Se mai vede doar mîna unui personaj pe care inscripţia îl numeşte « jupan Şerban vel vornic i Ştirbiai » [5].

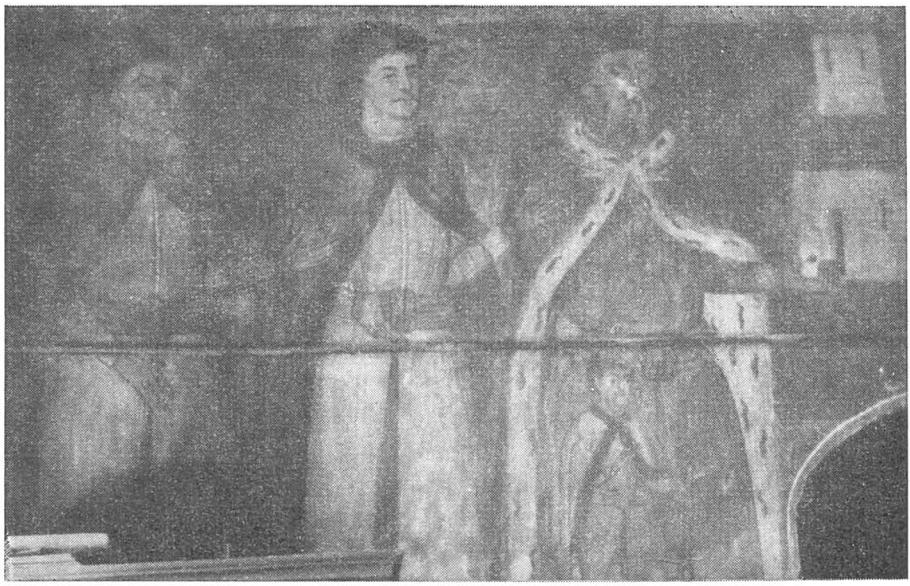


Fig. 2. — Biserica din Iancu Jianu (Cepturoaia). Tabloul votiv. Constantin Buzescu şi feciorii săi. (Foto V. Drăguţ).

[1] În iulie 1956 şi în septembrie 1961.

[2] N. Iorga, *Studii şi documente*, vol. V, p. 318, doc. 90.

[3] Inscripţiile nu se mai văd, au fost citite însă de V. Drăghiceanu în 1909 (*Monumentele Olteniei*, în B.C.M.I., 1934, p. 115).

[4] În 1932 a fost rezugrăvită toată biserica în părţile în care vechea pictură era stricată (informaţie primită de la preotul paroh Nicolae Popescu).

[5] Inscripţia se continua şi dincolo de acest personaj, precizînd : « ginere lu jupan Constandin Buzescu ». Lîngă acesta se afla un copil, « Constandin » (P. V. Năsturel, *art. cit.*, p. 318).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În spatele lui, se afla Păuna, fiica lui Constantin Buzescu căsătorită cu Şerban Ştirbei [1].

Din documente [2], aflăm că acest Constantin Buzescu, socrul lui Şerban Ştirbei, era fiul lui Matei Postelnic ot Cepturoaia, mort tînăr înainte de 1671. Pomenit documentar împreună cu fratele lui mai mare, Barbu, şi apoi singur, după 1695, Constantin Buzescu era mort în 1730, cînd soţia sa Preda Cepturoianca e amintită ca văduvă [3]. Postelnic în tinereţe, Constantin Buzescu s-a retras apoi la Cepturoaia, unde Constantin Brîncoveanu îi trimitea scrisoare, la 11 mai 1712, numindu-l simplu « boiriul Domnii meale » [4]. Documentele timpului îl numesc adesea, căci, bătrîn şi bolnav, era cîrcotaş şi se ţinea de stricarea moşiilor vecine. Acesta este aşadar donatorul zugrăvelilor de la Cepturoaia, dacă nu cumva ctitorul bisericii în întregime [5]. Tabloul votiv îl înfăţişează

Fig. 3. — Biserica din Iancu Jianu (Cepturoaia). Tabloul votiv. Preda Buzeasca, soţia lui Constantin Buzescu. (Foto V. Drăguţ).

[1] C. Locusteanu, *Dicţionar geografic al judeţului Romanaţi*, 1889, p. 203. P. V. Năsturel a citit şi inscripţia : « Jupaniţa Păuna a lui Şerban vel Vornic » (*art. cit.*, p. 318). La începutul secolului al XX-lea, această ultimă parte a tabloului votiv se păstra încă foarte bine, dacă judecăm după fotografia publicată de acelaşi autor (*art. cit.*, p. 319).

[2] Biblioteca Academiei R.P.R., Mss. 2082; N. Iorga, *op. cit.*, vol. V, p. 308—doc. 57,61, p. 309—doc. 63, p. 311—doc. 73, p. 312—doc. 75, p. 312 — doc. 78; I. C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, Buc., 1919 (tabelele cu genealogia Buzeştilor şi Ştirbeilor).

[3] N. Iorga, *op. cit.*, vol. V, p. 318 — doc. 90.

[4] *Ibidem*, p. 311 — doc. 73.

[5] Tabloul votiv îl reprezintă susţinînd silueta bisericii. Cercetînd arhitectura bisericii se pot accepta ca fiind databile în secolul al XVI-lea naosul de tip sîrbesc şi plastica faţadelor cu firide înalte de la soclu pînă la cornişă. Dispoziţia interioară a bisericii cu pronaos foarte îngust şi tindă largă pare a fi opera unei refaceri tîrzii În acest sens trebuie arătat că în timp ce zidurile bisericii sînt construite din cărămizi subţiri şi mortar gălbui cu rosturi mari, aidoma ca la Călui, bolţile, folosind acelaşi tip de cărămidă, au un mortar alb şi rosturile mai mici. Pînă la o cercetare amănunţită, cu curăţirea tencuelilor exterioare (sub care V. Drăghiceanu semnalase cărămidă smălţuită la arcul ferestrelor), o datare exactă este dificilă. Este însă probabil că la începutul secolului al XVIII-lea biserica a suferit importante refaceri şi tot atunci i s-a modificat dispoziţia interioară. În orice caz trebuie respinsă ideea că biserica era gata în 1529—1530, data morţii lui Dumitru pîrcălab, care este îngropat aici. Din textul pietrei de mormînt : ... рабоу В<о>жию || жоупань Доумитроу паркалабь въ ц<а>р<с<тво н<е>б<ес>ное, егда быст вь д<ь>ни Моуси во||евод<а>; погибоше жоупань Доумитроу ѡт сабле вь м<ѣ>с<е>ца мар<т> к҃ ..., adică «... robului lui Dumnezeu, jupan Dumitru pîrcălab în împărăţia cerească, cînd a fost în zilele lui Moise voievod; a pierit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în plină maturitate, către cincizeci de ani, ceea ce permite o datare a picturilor între anii 1710 şi 1720 [1].

Calitatea artistică a tabloului votiv, ca şi a celorlalte zugrăveli vechi [2], este deosebită. Reţine aspectul uleios, gălbui al stratului de culoare, ceruit parcă, preţiozitatea şi luminozitatea culorilor. Desenul sigur, gama cromatică bogată şi armonios nuanţată, dar mai ales arta portretului îl recomandă pe autorul acestor zugrăveli ca pe un artist deosebit de înzestrat. Opera lui se integrează perfect în ansamblul picturii brîncoveneşti atît ca atitudine faţă de portret cît şi prin costume, de asemenea prin tratarea unor scene ca simple icoane (panoul reprezentînd «Adormirea maicii domnului »). Necunoscut pînă acum, numele lui vine să se adauge marelui număr de meşteri din vremea lui Brîncoveanu. Este semnat în colţul din dreapta jos al panoului înfăţişînd «Adormirea maicii domnului»: «STATIE OT CRAIOVA»[3].

Nu ştim nimic mai mult despre acest meşter care se dovedeşte a fi şi un bun iconar. Ne referim acum la tîmpla de zid din aceeaşi biserică, pe care penelul său a zugrăvit o foarte frumoasă suită de icoane, din nefericire foarte afumate. Exactitatea şi spontaneitatea desenului, echilibrul compoziţiilor, armonia cromatică sînt şi aici calităţi care se impun de la prima vedere. Întreaga tîmplă reprezintă o operă de un deosebit interes şi spălarea ei ar da la iveală un valoros monument de pictură brîncovenească.

VASILE DRĂGUŢ

CRUCEA-RELICVAR DE LA CAPIDAVA

În campania de săpături arheologice din anul 1959, la cetatea Capidava (r. Hîrşova, reg. Dobrogea) s-a găsit, în stratul de locuire prefeudală (bordeiul 53 din nivelul III), împreună cu vîrfuri de săgeată şi fragmente de ceramică, o cruce dublă de bronz, din categoriile crucilor-relicvar (lungimea braţelor mari, fără închizătoare: 0,04 m; lăţimea braţelor: 0,01 m; lungimea braţelor mici: 0,04 m). Starea avansată de deteriorare a necesitat măsuri urgente de conservare care nu au permis determinarea greutăţii obiectului.

La baza crucii, pe ambele ei feţe, se mai păstrează, în parte rupte, cîrligele ce serveau de balamale. Cîrligul de pe faţa cu reprezentarea lui Isus se încadra perfect între alte două cîrlige de pe faţa cu reprezentarea Maicii Domnului, închiderea făcîndu-se cu un mic nit mobil. Acelaşi sistem de închidere funcţiona şi în partea superioară a obiectului, terminîndu-se, de data aceasta, cu un inel, pentru suspendat. Feţele crucii se suprapuneau perfect. Crucea-relicvar a fost găsită închisă (cu cele două feţe suprapuse) în starea iniţială de folosire. Relieful este obţinut prin tehnica în « repoussé ».

Isus este reprezentat răstignit, cu capul uşor înclinat spre dreapta, cu aureola abia indicată, cu braţele şi picioarele (goale) rudimentar schiţate. El poartă o cămaşă dintr-o singură bucată, cu cusăturile marginale aparente, puternic accentuate. Faldurile sînt marcate prin patru triunghiuri cu vîrful în jos, înscrise unele în altele, ce merg micşorîndu-se către partea de sus a veşmîntului, care coboară mai jos de umeri. Capul şi veşmîntul sînt lucrate cu îngrijire. În cele patru extremităţi ale crucii sînt reprezentate figurile evangheliştilor, accentuate de o linie care marchează perfect forma reliefului (fig. a).

Pe cealaltă faţă este reprezentată Maica Domnului în « orantă », şi ea înconjurată de figurile bust ale celor patru evanghelişti.

jupan Dumitru de sabie în luna martie 20. . . » (lectura prof. Ion Radu Mircea. O lectură diferită de aceasta a dat V. DRĂGHICEANU, *Monumentele Olteniei*, în *B.C.M.I.*, 1934, p. 114), rezultă că piatra a fost aşezată mai tîrziu. Aceasta s-a întîmplat probabil după 1562—1564 (7070—2), dată săpată pe un chenar de uşă găsit de curînd în curtea bisericii şi care ar indica o etapă importantă în construcţie.

[1] P. V. NĂSTUREL le datează în a doua jumătate a secolului al XVII-lea (*art. cit.*, p. 318).

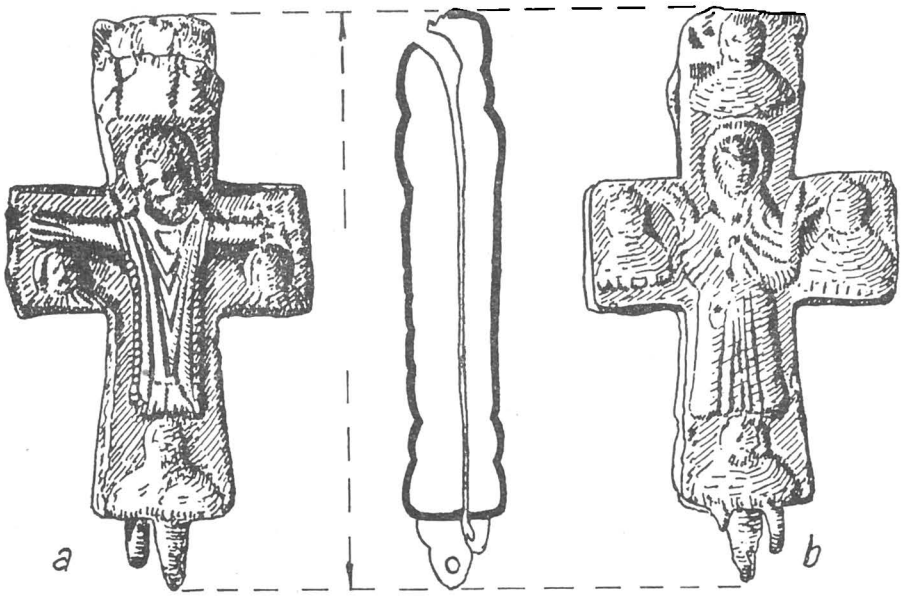
[2] Iconografia vechilor picturi a fost dată de I. D. ŞTEFĂNESCU (*op. cit.*, p. 115); de observat însă că Isus din scena « Înălţării » nu este imberb. Ioachim şi Ana zugrăviţi de o parte şi de alta a arcului triumfal nu sînt un indiciu de datare în secolul al XVI-lea, fiind frecvenţi în iconografia brîncovenească.

[3] Dacă nu cumva acest Statie ot Craiova este acelaşi cu Statie care semnează, alături de Chiriac, zugrăveala bisericii din Bălceşti (1732).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai îngrijit şi mai proporţionat lucrată, Maica Domnului poartă un veşmînt care o acoperă complet, maphorionul părînd a fi închis în faţă cu mici năsturaşi (fig. b).

Această cruce-relicvar vine să îmbogăţească numărul mare de asemenea obiecte



găsite, în diferite variante, pe teritoriul ţării noastre, numai în Dobrogea pînă acum, la Dinogeţia [1], Măcin [2], Dolojman [3] şi Capidava. Chiar dacă, în general, ca tematică şi ca poziţie a figurilor reprezentate crucea-relicvar de la Capidava se înscrie în tipologia celorlalte asemenea obiecte găsite pe teritoriul ţării noastre, stilistic şi tehnic ea este aproape identică cu altă cruce-relicvar (în păstrarea Muzeului arheologic din Sofia) publicată de prof. Kr. Mijatev [4].

Un studiu de ansamblu asupra acestui tip de cruce-relicvar — de o foarte largă circulaţie — nu s-a făcut încă. Aria lor de răspîndire corespunde ariei de răspîndire a culturii bizantine. Ele apar în Palestina în secolul VI; s-au găsit în Siria, Egipt, nordul Africii, Grecia, Tracia [5], Bulgaria [6], Crimeea, Caucaz [7] şi Dobrogea, pînă în secolul al XIV-lea. În Caucaz, Crimeea, Bulgaria şi Dobrogea ele pot fi datate ca aparţinînd veacurilor XI—XIV.

După tehnica în care sînt lucrate, Kondakov [8] clasează aceste cruci-relicvar în două mari categorii: acele cu figuri incizate, pe care le datează între secolele VI şi XI, şi acele cu figuri în relief, lucrate în « repoussé », aparţinînd secolelor XI—XIV. Ţinînd seamă că obiectul găsit la Capidava este lucrat în această din urmă tehnică şi coroborînd acest fapt cu constatarea că toate crucile-relicvar găsite în Dobrogea aparţin stratigrafic secolului al XI-lea,

[1] I. Barnea, *Monumente de artă creştină*, în *Studii teologice*, 1958, nr. 5—6, p. 30, fig. 13. I. Barnea, *Relaţiile dintre aşezarea de la Garvăn şi Bizanţ*, în *Studii şi cercetări de istorie veche*, IV (1953), nr. 3—4, p. 665, fig. 10.

[2] Gh. Ştefan, *Dinogeţia I*, în *Dacia*, VII—VIII, 1937, p. 417, fig. 23/22, fig. 27.

[3] P. Nicorescu, *Une croix reliquaire de Dobroudja*, în *În Memoria lui V. Pârvan*, Buc., 1934, p. 222—236, fig. 1—2.

[4] Kr. Mijatev, *Годишник на Народия Мизеи*, Sofia, 1922, p. 59—87, nr. 56, p. 75.

[5] O. Wulff, *Altchristliche Bildwerke*, Berlin. 1909, Reliquarkreutze, p. 918—933, pl. XLV,

[6] L. Oguenova, *Fouilles du monastère au pied du Vultachina à Preslav*, în *Izvestia, Bulletin de l'Institut archéologique bulgare*, t. XX, Sofia, 1955, p. 406 şi 416.

[7] Karger, *Киев и монгольское завоевание*, în *Советская археология*, t. XI, 1949, p. 55 şi urm.

[8] N. P. Kondakov, *Иконография Богоматери*, Petersburg, 1914, vol. I, p. 238 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

credem justificat a data exemplarul de la Capidava la începutul acestui veac, aceasta cu atît mai mult cu cît nivelul III în care el a fost găsit aparţine finalului secolului al X-lea sau începutului celui de-al XI-lea (perioada Ioan Tzimiskes — Vasile al II-lea).

În favoarea ipotezei că această cruce-relicvar este de origine orientală pledează şi faptul că în aşezarea tîrzie de la Capidava au apărut şi fragmente de vase cu pastă albă şi smalţ azuriu, de aceeaşi origine.

Asemenea cruci-relicvar cu o circulaţie atît de mare şi o atît de lungă durată în timp, găsite în ruinele bisericilor, în morminte şi în locuinţe, serveau fie ca obiecte de cult sau icoane, fie ca podoabă. Ţinînd seamă de marea sărăcie a inventarelor din bordeiele nivelului III de la Capidava, putem considera că bordeiul 53, cu un inventar bogat şi variat, aparţinea unui personaj care, prin funcţia ecleziastică, sau prin comerţ, făcea parte dintr-o categorie socială diferenţiată din punct de vedere economic.

Răspîndirea în Dobrogea a acestor cruci-relicvar, găsite în general alături de alte obiecte de factură bizantină, confirmă strînsa legătură între lumea bizantină şi această regiune a ţării noastre. Credem justificat a presupune că, la începutul secolului al XI-lea, exista la Capidava, ca şi la Dinogeţia, o viaţă ecleziastică organizată, legată îndeaproape de lumea bizantină.

GLORIA CEACALOPOL

•

UNELE DATE DESPRE VIAŢA ŞI OPERA PICTORULUI DIMITRIE MIHĂILESCU

Printre artiştii romîni mai puţin cunoscuţi, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea prezenţi cu unele lucrări în Galeria Naţională sau în diferite muzee din ţară, este şi peisagistul Dimitrie Mihăilescu. Meşteşugar conştiincios, înzestrat cu o simţire delicată, face parte din acei pictori atraşi îndeosebi de aspectele simple ale vieţii de fiecare zi sau de frumuseţea priveliştilor ţării.

În nota de faţă, rezultat al cercetărilor întreprinse pînă acum, încercăm să facem cunoscute unele aspecte din viaţa şi opera acestui artist. Fiind destul de rar menţionat în documentele vremii, ne-am lovit de multe dificultăţi. Totuşi pe baza studierii lucrărilor din muzee, a consultării diferitelor cataloage de expoziţie, a lecturii celor cîteva cronici ce i-au fost consacrate odinioară, a urmăririi actelor de stare civilă şi, însfîrşit, cu ajutorul puţinelor amintiri ale unui prieten, putem clarifica o seamă de date.

S-a născut la 8 octombrie 1872 în Bucureşti, în casa cu numărul 36 din strada Tăbăcari a suburbiei Dobroteasa. Tatăl său, Mihale Nicolae, un om simplu şi neştiutor de carte, era muncitor tăbăcar. Formarea intelectuală şi artistică a unui tînăr din mediul muncitoresc întîmpina pe vremea aceea mari dificultăţi şi însuşi faptul că Dimitrie Mihăilescu s-a putut consacra studiilor de la şcoala de Arte Frumoase abia la vîrsta de 24 de ani ni se pare concludent. Din nefericire, pentru perioada anilor de copilărie şi adolescenţă ai pictorului, adică pînă la înscrierea sa — la 1 octombrie 1895 [1] — în şcoala mai sus amintită, nu am putut căpăta informaţii.

La Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti, Mihăilescu a urmat între anii 1895 şi 1903 [2], timp în care a fost deseori remarcat pentru lucrările sale de atelier. Trebuie subliniat că majoritatea menţiunilor le-a obţinut pentru studii de portret [3].

Cu asemenea rezultate era de aşteptat ca, după absolvirea şcolii, pictorul să se dedice unui gen în care accentul cădea pe reprezentarea figurii umane. Cîteva portrete, cunoscute astăzi, ne arată că avea într-adevăr calităţi de portretist, de observator atent al stărilor sufleteşti, pe care ştia să le transcrie cu ajutorul unui desen bine stăpînit. Cu toate acestea, Dimitrie Mihăilescu a pictat din ce în ce mai rar

[1] Arhiva Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » din Bucureşti. Registrul matricol al Şcolii de Arte Frumoase, p. 97.

[2] Arhiva Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » din Bucureşti. Registrul matricol al Şcolii de Arte Frumoase, p. 97.

[3] Ibidem. Sînt consemnate circa 25 de medalii şi menţiuni pentru lucrările de atelier, cu precădere pentru studiile de portret.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

portrete, limitîndu-şi treptat interesul aproape numai la pictura de peisaj. L-au inspirat de obicei priveliştile calme şi singuratice, iar tablourile reflectă adesea un sentiment de solitudine şi de resemnare care nu sînt străine de viaţa chinuită şi de mizerie pe care a dus-o.

Concluzia noastră e întărită de mărturiile orale ale pictorului Gh. Chirovici, unul din puţinii prieteni ai artistului. Chirovici îşi aminteşte de locuinţa lui Dimitrie Mihăilescu din strada Tăbăcari. Acolo, avea închiriată o cameră într-o casă dărăpănată unde nu se făcea foc iarna. Ducea un trai sobru, plin de lipsuri, cu neliniştea ce ţi-o dă nesiguranţa zilei de mîine. Într-o vreme a obţinut, numai pentru foarte scurt timp [1], un post de profesor de desen la un liceu din Capitală.

Uneori ieşea împreună cu Gh. Chirovici « la peisaj ». Nu se hotăra uşor la alegerea subiectului. Cumpănea totul cu multă conştiinciozitate şi încerca să pătrundă caracterul peisajului. Nu se grăbea niciodată, lucra la o pînză mai multe zile. După ce aşternea, într-o schiţă, primele tuşe, se uita la ceas şi se înapoia a doua zi la aceeaşi oră. Dacă se schimba vremea, renunţa şi revenea în altă zi.

Din cîte ne-am putut da seama, rezultă că Mihăilescu a lucrat mai susţinut între anii 1903, data absolvirii Şcolii de Arte Frumoase, şi 1915, cînd încă îl mai găsim trecut în cataloagele « Tinerimii Artistice » şi ale « Salonului Oficial ». În ianuarie-februarie 1905, îşi prezenta lucrările împreună cu P. Ioanid şi E. Sperlich [2], iar cîteva luni mai tîrziu, figura în « Expoziţia de pictură şi sculptură de la Palatul Ateneului » [3], organizată de Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice. Peste un an, în ianuarie-februarie 1906, într-o sală a Ateneului, aceiaşi trei pictori expuneau din nou. Din cele două cronici plastice publicate cu acest prilej aflăm unele date în legătură cu temele interpretate şi cu impresia — în general favorabilă — pe care o făcuse artistul [4].

Dimitrie Mihăilescu a continuat să lucreze şi să expună cu regularitate: în 1909 participa la « Expoziţia oficială de pictură de la Ateneul Romîn » cu două peisaje şi un portret [5]; o afirmare mult mai amplă, e însă aceea prilejuită de prezentarea, alături de E. Sperlich, P. Ioanid şi C. Kraus, a nu mai puţin de 35 de pînze, dintre care şapte portrete (printre care erau: « Portretul mamei », « Irina », « Pescar », « Un călător », « Cap de bătrînă »), număr superior tuturor portretelor cu care a figurat vreodată într-o expoziţie [6]. De aici înainte ele vor scădea treptat în producţia artistului.

O cronică din 1912 menţiona în expoziţia la care participa Dimitrie Mihăilescu patru peisaje: « Un apus de soare, două peisaje după Valea Teleajănului şi a Jilavelor şi o margine de lac » [7].

Către sfîrşitul aceluiaşi an 1912, asistăm la cea mai însemnată manifestare publică a pictorului: expoziţia personală de la Ateneul Romîn, din luna decembrie, cînd se prezintă cu peste 80 de lucrări [8]. Majoritatea covîrşitoare erau peisaje, portretele reducîndu-se la cîteva pînze şi desene. Peisajele înfăţişau vederi din împrejurimile Bucureştiului (« Ruine la Băneasa », « Lacul Băneasa », « Grădina Bulgarului »), din Dobrogea (« După seceriş », « Colţ de casă din Dobrogea », « Stradă în Dobrogea ») sau diferite privelişti de pădure (« Interior de pădure toamna », « În pădure », « Pe potecă », « Trunchi de copac » etc.). În sfîrşit, printre operele acestei expoziţii, mai trebuie amintite şi naturile moarte sau unele tablouri cu flori, ca « Trandafiri », « Anemone », « Maci şi dumitriţe » etc.

[1] Pictorul Gh. Chirovici, căruia îi aducem aici mulţumirile noastre pentru concursul dat, nu-şi aminteşte din nefericire nici numele liceului respectiv, nici anii de profesorat al artistului.

[2] V. Cioflec în cronica artistică din *Viaţa Literară*, 1906, 27. I., p. 4, aminteşte că cei trei artişti au expus cu un an înainte aproape la aceeaşi dată.

[3] Vezi *Catalogul Expoziţiei de pictură şi sculptură de la Palatul Ateneului, Bucureşti, 1905*, organizată de Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, în care D. Mihăilescu figurează cu două lucrări: « Cap de bătrîn » şi « Peisaj ».

[4] V. Cioflec, cronica artistică în *Viaţa Literară*, 1906, 27. I, p. 4 şi St. Sterescu (Fr. Storck), cronica artistică în *Viaţa Literară*, 1906, 19. II, p. 6.

[5] Vezi *Catalogul Expoziţiei oficiale de pictură de la Ateneul Romîn, Bucureşti, 1909* — organizată de Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice. D. Mihăilescu figurează cu « Strada Cotroceni », « Peisaj » şi « Cap de bătrîn ».

[6] Vezi *Catalogul Expoziţiei de pictură E. Sperlich, P. Ioanid, C. Kraus şi D. Mihăilescu — Palatul Ateneului*, Buc., f.d.

[7] Constantin Prodan, cronica artistică în *Flacăra literară, artistică şi socială*, I (1912), nr. 15.

[8] Vezi *Catalogul Expoziţiei de pictură D. Mihăilescu, decembrie 1912, Ateneul Romîn*, Buc., 1912.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un moment emoţionant din activitatea lui Mihailescu l-a prilejuit obţinerea premiului II pentru pictură la « Expoziţia oficială a artiştilor în viaţă » din 1914 [1]. Pictorul începuse, aşadar, să se bucure de o anumită apreciere. Puţin după aceea, numele său apare totuşi pentru ultima oară în cataloagele expoziţiilor « Tinerimii Artistice » şi ale « Salonului oficial » din 1915, unde e menţionat numai cu peisaje şi naturi moarte (« Pe Prahova », « Peisaj primăvara », « Garoafe » etc.) [2].

Pînă în 1921, cînd la 27 aprilie [3] artistul moare — în vîrstă de numai 48 ani — nu mai apar informaţii referitoare la viaţa sau activitatea sa. Postum, i s-au expus trei lucrări la « Retrospectiva artiştilor romîni din ultimii 50 ani » [4], deschisă în 1927 la Ateneu. În Muzeul Simu, figura de asemenea cu două lucrări [5].

Din cele cîteva sute de tablouri menţionate în cataloagele expoziţiilor şi în cronicile de artă ale timpului, se cunosc astăzi circa 40 de lucrări. În Galeria Naţională sînt expuse două peisaje şi un portret de ţărancă tînără în profil; ultimul aminteşte într-un fel de paleta sobră şi de punerea în pagină a portretelor lui Andreescu. Cu deosebire interesant, pentru sentimentul de caldă umanitate pe care-l reflectă, e tabloul « Trocar lucrînd » din Muzeul de artă din Braşov, ce înfăţişează un meşter umil de la ţară cioplind în faţa unei colibe sărăcăcioase.

Partea cea mai însemnată a operei lui Mihăilescu o constituie totuşi peisajele cu privelişti din jurul Bucureştiului, ale Văii Argeşului, Teleajenului sau Jilavelor. În multe, domină pomii sau pădurea. Orizonturile sînt mai totdeauna joase, cu ceruri înalte, liniştite, ce acoperă porţiunea covîrşitoare a pînzei; în spaţiul acesta vast, omul se pierde undeva în depărtare, integrîndu-se în armonia deplină a naturii.

Pictura lui Grigorescu, probabil şi cea a lui Andreescu sau chiar a lui Luchian, nu i-au fost străine lui Dimitrie Mihăilescu. Spre deosebire însă de alţii, dornici de succese uşoare, n-a pastişat şi nici nu a devenit un epigon. Refractar favorurilor pe care i le-ar fi putut acorda oficialitatea, a preferat să rămînă el însuşi, sobru şi neconvenţional, opus idealizărilor dulcege, proprii multora dintre contemporanii săi, ca de pildă un Loghi, Strîmbu sau Verona. Ne-a lăsat astfel o operă realistă, plină de sentiment, modestă dar nu lipsită de merit.

GH. COSMA

O ACUARELĂ INEDITĂ A PORTRETISTULUI SIKÓ DIN 1846

Activitatea pictorilor ardeleni în Ţara Romînească înainte de revoluţia din 1848 a constituit întotdeauna o preocupare a istoricilor noştri de artă; de aceea socotim că nu este lipsit de interes a prezenta un portret inedit executat în 1846 la Bucureşti de unul dintre aceşti artişti, Sikó Miklós [6].

[1] Vezi *Catalogul Expoziţiei oficiale a artiştilor în viaţă, Bucureşti, 1914*, Buc., 1914.

[2] Vezi catalogul expoziţiei « Tinerimii Artistice », Buc., 1915 şi cel al « Salonului Oficial », Buc., 1915.

[3] Actul de deces nr. 2688 din arhivele Sfatului Popular 30 Decembrie, Bucureşti, 1921, Registrul Stării civile pentru morţi, Litera M, vol. 8. Data morţii pictorului este consemnată greşit în unele cataloage. Astfel, în catalogul « Expoziţiei retrospective a artiştilor romîni pictori şi sculptori din ultimii 50 ani » (din 1927) este indicat anul 1922.

[4] Vezi *Catalogul Expoziţiei retrospective a artiştilor romîni, pictori şi sculptori din ultimii 50 ani*, Buc., 1927. Sînt menţionate: « Peisaj », « Procesiune » (din colecţia avocat Dobrescu) şi « Peisaj » (din colecţia D-nei Soutru).

[5] În catalogul Muzeului Simu, Buc., 1937. D. Mihăilescu figurează cu « Peisaj » şi « În Valea Prahovei ».

[6] Sikó Miklós, portretist şi litograf de origine secuiască, s-a născut în 1816 la Belin (Bölön) în comitatul Trei Scaune (astăzi în raionul Sf. Gheorghe, regiunea Braşov) ca fiu al lui Sikó István şi al Anei Farkas. Inzestrat cu mult talent şi avînd ca profesor pe cunoscutul pictor Barabás Miklós, tînărul Sikó a fost trimis la studii de pictură la Viena şi apoi la München, unde a urmat cursurile Academiei de Belle Arte pînă în 1845. Pictorul s-a stabilit apoi definitiv în Ardeal, întîi la Cluj, în urmă la Tîrgu-Mureş, după scurte peregrinări prin Ţara Romînească şi Polonia; în 1848 a făcut parte din rîndurile revoluţionarilor ardeleni, ridicaţi împotriva tiraniei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Căminăreasa Smaranda Geanoglu (acuarelă de Sikó Miklós, 1846).

Asupra scurtei şederi a lui Sikó în Bucureşti şi a lucrărilor executate în această perioadă, se cunosc foarte puţine date; din înseşi însemnările sale, rezultă că, plecînd la băile de la Borsec în vara anului 1845, tînărul pictor a fost introdus în cercurile boierilor din Ţara Romînească veniţi acolo la odihnă şi a primit cîteva comenzi de portrete de la dînşii [1].

Îndemnat să meargă la Bucureşti, unde fusese înaintaşul şi profesorul său Barabás Miklós cu 15 ani mai devreme, Sikó a părăsit Borsecul în octombrie 1845, fără a mai cere consimţămîntul tatălui său şi a sosit în capitala principatului Ţării Romîneşti.

În scurtul răstimp de numai cîteva luni, petrecut în Bucureşti, talentatul artist povesteşte — tot în însemnările amintite — cum, datorită relaţiilor ce şi le crease mai înainte la Borsec, a lucrat la portretele mai multor boieri din protipendadă, izbutind chiar să realizeze şi un oarecare cîştig bănesc. Dar la primirea unei scrisori din partea tatălui său, care îl mustra pentru plecarea-i grăbită şi-l rechema înapoi, Sikó obţinînd astfel iertarea lui, a plecat numaidecît din Bucureşti, în 1846 întorcîndu-se în Ardeal, unde s-a aşezat pentru o perioadă de timp la Cluj. Aceasta nu-l împiedică însă să mărturisească că părăsise cu părere de rău capitala principatului muntean, unde îşi făurise un renume destul de frumos, cîşigase ceva bani şi ar fi putut să-şi desăvîrşească arta [2].

Printre portretele datorate penelului lui Sikó în Bucureşti — dintre care pare-se şi cîteva ale familiei Ghica [3] — se numără şi acel al căminăresei Smaranda Geanoglu, lucrat în 1846 şi păstrat astăzi în colecţiile Muzeului de istorie a oraşului Bucureşti.

Izbutita acuarelă este înrămată într-un cadru simplu, aurit, de epocă, măsurînd 45 cm lungime şi 37,5 cm lăţime. Lucrarea este executată pe un carton gălbui, uşor

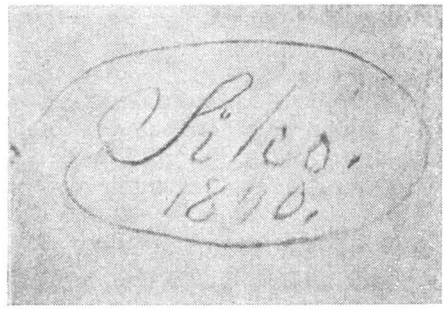


Fig. 2. — Semnătura pictorului Sikó la 1846.

habsburgice. Sikó a murit la Tîrgu-Mureş la 5 mai 1900, majoritatea operelor sale păstrîndu-se în galeriile Muzeului de artă de acolo (cf. Kovary László, *Erdélyi nevezetesebb családai* [Familiile ardelene cele mai de seamă], Cluj, 1854, p. 223; Const. V. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. XXXIV, Viena, 1877, p. 281; Nagy Zoltán, *A magyar litografia története a XIX szazadban* [Istoria litografiei maghiare în sec. al XIX-lea] Budapesta, 1934, p. 121; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, vol. XXXI, Leipzig, 1937, p. 19). Printre cele mai izbutite lucrări ale lui Sikó, amintim în primul rînd autoportretul său, precum şi cîteva picturi în ulei şi acuarele înfăţişînd pe consilierul guvernamental Pataky Sándor, negustorul clujean Barabás Károly şi alte figuri din burghezia secuiască (Szekély Terezia, Pataky Emilia, Nagy Judit etc.), publicate în revista clujeană *Pásztortüz*, XIII (1927), nr. 19 (25 septembrie), p. 440—442, 444, 449—451.

[1] Kelemen Lajos, *Bölöni Sikó Miklós erdélyi festömüvész ismeretlen önéletrajza* [Autobiografia inedită a pictorului ardelean Sikó Miklos din Belin], în *Pásztortüz*, XIII (1927), p. 439 şi 441.

[2] *Ibidem.*

[3] Thieme-Becker, *op. cit.*, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pătat de umezeală, de 24 cm lungime şi 25 cm lăţime. Fondul portretului a primit o tentă aproape circulară de culoare cafenie închisă, estompată spre marginea de sus.

Portretul Smarandei Geanoglu, înfăţişată într-o atitudine puţin rigidă, solemnă chiar, datorită vîrstei şi rangului social, fără însă ca pentru aceasta să se împodobească cu vreo bijuterie, se caracterizează printr-o mare sobrietate. Penelul artistului a conturat cu multă fineţe trăsăturile feţei, redată cu o expresie uşor melancolică, însistînd de asemenea cu minuţiozitate şi asupra detaliilor îmbrăcămintii.

Bătrîna căminăreasă, privită din trei sferturi, cu faţa întoarsă spre stînga ei şi mîna dreaptă dusă la mijloc, se odihneşte rezemată de spătarul unui scaun, din care se vede doar o margine, colorată în cafeniu închis. Pe capul cu părul încă negru, buclat după moda epocii, poartă o bonetă dantelată, făurită dintr-un voal trandafiriu cu nuanţe portocalii, prinsă cu o fundă sub bărbie. Rochia este din tafta, de culoare cafenie deschisă, strînsă în talie, de unde se umflă apoi în crinolină; peste ea, cade pe umeri un şal alb cu dungi largi orizontale de culoare verde deschis, îndoit peste braţul drept şi atîrnînd peste mîneca stîngă. La gît rochia este mărginită de un guler brodat cu dantelă de preţ.

În ansamblu, pictorul izbuteşte în această acuarelă să redea cu multă pătrundere expresia figurii modelului său şi să migăleasca atent la broderiile, faldurile şi cutele rochiei ei înfoiate.

Semnătura energică în creion: « Sikó 1846 » se află încercuită într-un chenar oval, în colţul de jos din dreapta al portretului.

Credem astfel, că prin semnalarea acestei acuarele, de o execuţie îngrijită, a fi adus o mică contribuţie la cunoaşterea operei — destul de puţin ştiută la noi — a talentatului portretist secui Sikó Miklós.

PAUL I. CERNOVODEANU

ASOCIAŢIILE ACTORICEŞTI ÎNAINTE DE CONSTITUIREA SOCIETĂŢII DRAMATICE (1852—1877)

Perioada de timp cuprinsă între anii 1852 şi 1877 se înscrie în viaţa teatrului romînesc ca o perioadă de adînci frămîntări, determinate şi întreţinute de contradicţiile economice şi politice provocate de dezvoltarea relaţiilor capitaliste în societatea romînească, de creşterea puterii economice a burgheziei care în această epocă săvîrşeşte pactizarea cu boierimea, trădînd orice ideal revoluţionar. Dezvoltarea teatrului romînesc se desfăşoară în condiţiile unor permanente contradicţii între politica culturală oficială şi aspiraţiile actorilor spre afirmări artistice de nivel superior, spre dobîndirea şi statornicirea demnităţii unui teatru naţional.

Într-o scrisoare adresată lui C. D. Aricescu în 1869, Mihail Pascaly scria: « Una din cele mai mari nefericiri ale teatrului romînesc, poate chiar una din cauzele principale care i-au împiedicat mersul, a fost nestabilitatea, nesiguranţa şi mai teribil decît toate, nepregătirea în care se afla de cîte ori era să înceapă »[1]. Cuvintele lui M. Pascaly dezvăluie greutăţile în care se zbătea teatrul în acea epocă, provocate de forme de organizare necorespunzătoare. Antreprizele, concesiunile, permanenta fluctuaţie a subvenţiilor de la stat retrase uneori în plină stagiune, dar care continuau să fie acordate trupelor străine, înlocuirea frecventă a directorilor, şi ca imediată consecinţă schimbarea trupei actoriceşti şi a repertoriului, o superficială pregătire a stagiunilor a căror durată era de cele mai multe ori compromisă, erau tot atîtea piedici în calea dezvoltării acestei instituţii de cultură. Pentru a lua în antrepriză pe cont propriu scena Teatrului cel Mare, actorii de frunte erau nevoiţi să apeleze la diferiţi garanţi. Dependenţa materială faţă de concesionari îngreuna şi obliga nu numai sub raport financiar situaţia antreprenorului artist, ci influenţa şi calitatea spectacolului. Străini de lumea teatrului şi urmărind un profit material, garanţii determinau promovarea unui repertoriu facil, comercial, care nu permitea dezvoltarea artei actoriceşti. Matei Millo în contractul încheiat cu garantul Prijbeanu

[1] Muzeul « Lupta revoluţionară a poporului », fosta colecţie St. Georges, Secţia Manuscrise, dosar nr. 295, 1869, mai 22 (cit. după L. GÎTZĂ, *Mihail Pascaly*, Buc., ESPLA, 1959, p. 83).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« se obligă a da . . . la începutul fiecărei luni lista de piesele ce se vor proiecta pentru fiecare lună » şi « . . . lista de personalul teatrului romîn »[1].

Nu prezintă o îmbunătăţire nici sistemul concesiunii acordate de către stat; sumele alocate, întotdeauna insuficiente, erau uneori reduse sau chiar retrase în timpul stagiunii, ceea ce ducea inevitabil la lipsa de exigenţă în privinţa repertoriului şi la aceeaşi nesiguranţă materială a actorilor. Incertitudinea, situaţia materială precară, condiţiile neprielnice[2] pentru exercitarea artei actoriceşti creau un climat de nemulţumire, de neînţelegeri şi divergenţe între actori. Divergenţele care angajau adesea presa şi publicul, dezbinau şi împrăştiau forţele actoriceşti, nu erau generate în fond de diferenţe de opinii artistice, aşa cum o lectură superficială a documentelor vremii ar lăsa să se creadă, ci de condiţiile materiale şi artistice menţionate. Bineînţeles că temperamentele personale ale unora dintre actori dădeau uneori o notă acută acestor dispute. Dar atunci cînd Mihail Pascaly, sincer şi plin de solicitudine pentru soarta teatrului, proclamă că scopul acestuia este de « a moraliza şi forma mintea şi anima poporului », că teatrul este « templul naţional al istoriei poporanisată »[3], nu face decît să exprime aceleaşi idei cu Matei Millo, care consideră teatrul « o barieră puternică în contra destrămării morale », « un focar sfînt al bunului, al frumosului »[4]. Comuniunea lor de idei se materializează expresiv în acţiuni ca cea întreprinsă împreună în stagiunea 1867—1868 cînd îi găsim pe « . . . Millo şi Pascaly UNIŢI, şi ocupîndu-se împreună de soarta Teatrului »[5].

În faţa vicisitudinilor ce închideau orizontul artistic al teatrului, majoritatea actorilor reacţionează, încearcă să găsească soluţii de remediere care să deschidă activităţii creatoare artistice alte perspective. Urmărind acelaşi ideal cu deosebirile impuse de diferenţele de structură ca şi de modalitatea de exprimare artistică a fiecăruia, fruntaşii scenei romîneşti se străduiesc să afle noi căi şi forme pentru ieşirea din impas şi, în acest scop, întocmesc « Proiecte de reorganizare », în care cu

APELU

PENTRU

O REORGANISARE NEAPĂRATĂ TEATRULUI NAŢIONALĂ

şi

URMATA CU

O SCHIŢĂ DE UNŬ PROECTŬ

PENTRU A ÎNCERCA UN ÎNCEPUTŬ DE REFORMARE

DE

D-NI M. PASCALY, C. DIMITRIAD ŞI D-NA MAT. PASCALY

BUCURESCI.

Typographia Cesar Bolliac, Calea Mogoşoei Otelu Bossel Nr. 34.

1863.

Fig. 1. — Apel pentru reorganizarea Teatrului Naţional, făcut de M. Pascaly, C. Dimitriad şi Matilda Pascaly. (Foto N. Ionescu).

mult simţ de răspundere şi animaţi de dragoste sinceră faţă de teatru propun soluţii de îmbunătăţire. Situaţia precară a teatrului nu se limita numai la Teatrul cel Mare din Bucureşti, ci cuprindea deopotrivă şi scenele din provincie. Alături de proiectele de reorganizare ale Teatrului cel Mare întocmite de M. Pascaly[6], St. Mihăileanu[7] ş.a., găsim proiectele lui Th. Teodorini[8] pentru Teatrul Naţional din Craiova

[1] Arh. St. Buc., Fond Ministerul de Interne, Ţara Romînească, Divizia comunală, dos. 882/1858, f. 101.

[2] În afară de sala Teatrului cel Mare pe a cărei scenă doreau să joace toţi actorii (nenumăratele cereri pentru obţinerea unor reprezentaţii o dovedesc), celelalte săli: Bossel, Momolo şi Slătineanu erau necorespunzătoare şi de cele mai multe ori ocupate de trupe străine în trecere.

[3] *Teatrul romin*, în *Romînul*, VII, 1863, octombrie 9.

[4] *Romînul*, XX, 1876, decembrie, 19.

[5] *Despre teatru*, în *Naţiunea Romînă*, an. I, 1867, iunie 26/8.

[6] *Proiect pentru organizarea teatrului romin*, întocmit de M. Pascaly, Gatineau, Arh. St. Buc., Fond T.N., 1865, dos. nr. 198, f. 25 şi urm.

[7] *Proiect de cum se poate organiza teatrul cu mijloacele ce are acum pentru această stagiune*, întocmit de St. Mihăileanu, Arh. St. Buc., Fond T.N., 1865, dos. nr. 198, f. 81.

[8] *Contractul încheiat cu Th. Teodorini*, Arh. St. Buc., Fond T.N., 1865, dos. nr. 209, f. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau St. Vellescu [1] pentru teatrul din Botoşani.

Dacă urmărim propunerile făcute, constatăm odată mai mult similitudinea unor deziderate. Fie că din punct de vedere organizatoric autorii propuneau ca « teatrul să se ia pe conta statului şi să devină instituţie naţională » [2], fie că optau pentru unirea actorilor în asociaţie, considerau că într-o formă sau alta « se va ţine de guvern pe conta naţiei » [3] şi va avea « ca principiu superioritatea talentului unită cu ştiinţa teoretică şi practica dramatică » [4]. Călăuziţi de aceeaşi concepţie în ce priveşte menirea socială şi patriotică a teatrului, autorii proiectelor solicitau un sprijin permanent şi oficial pentru importantul for de cultură şi prin exigenţele faţă de pregătirea profesională a actorilor stabileau un nivel artistic ridicat.

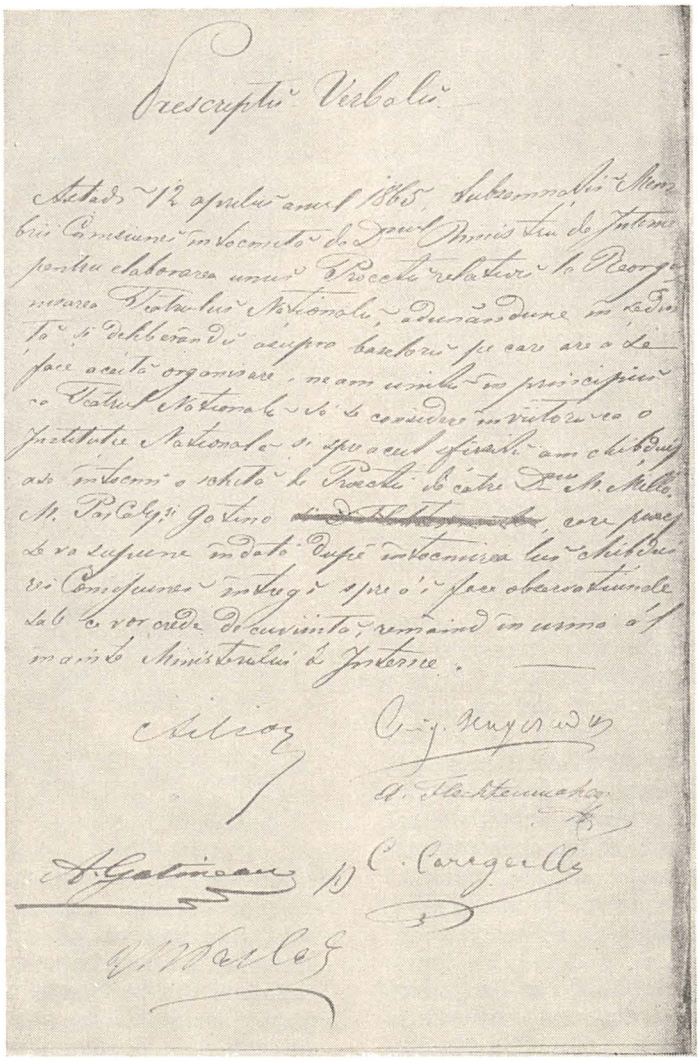


Fig. 2. — Prescript-verbal în vederea elaborării unei schiţe de proiect relativ la reorganizarea Teatrului Naţional, de către M. Millo, M. Pascaly şi Gatino. (Foto N. Ionescu).

[1] *Condiţii pentru darea în antrepriză a teatrului din Botoşani*, Arh. St. Buc., Fond T.N., 1865, dos. nr. 209, f. 13 şi 74.

[2] *Proiect de reorganizare a teatrului*, Arh. St. Buc., Fond T.N., 1862, dos. nr. 198, f. 84.

[3] *Proiect pentru organizarea teatrului romin*, Arh. St. Buc., Fond. T.N., dos. nr. 198, f. 25.

[4] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Căutările unor căi pentru regenerarea teatrului au dus la diferite soluții experimentate în acești ani, soluții care reprezentau, dacă nu forme noi, în orice caz forme îmbunătățite. Teatrul — instituție de stat asigura actorului stabilitate materială, acordîndu-i un salariu fix și dreptul la pensie. O altă cale o oferea concesiunea preluată de doi actori [1]; iar asociația actoricească dezvoltase, pe un plan mai larg și mai complex, ideea concentrării forțelor actoricești, a colaborării între actori.

Propunerea formei de organizare teatru-instituție de stat, revine cu insistență în acești ani și menționează între altele ideea încredințării funcției directoriale unei personalități de prestigiu cultural. Directoratele C. A. Rosetti (1859) și Al. Odobescu (1875) marchează din acest punct de vedere două momente importante în viața teatrului. Cunoscători și iubitori de teatru, cei doi directori au încercat și în parte au izbutit să aducă însemnate îmbunătățiri: ridicarea nivelului repertoriului prin varietatea și îmbogățirea lui cu opere dramatice valoroase, urmărirea unei perfecționări în arta scenică prin dezvoltarea artei actorului, prin efortul de regrupare pe o singură scenă a forțelor actoricești, prin introducerea elementelor înnoitoare de regie și scenografie. Au fost rezolvate în parte și probleme de ordin organizatoric-administrativ: renovarea sălii și a scenei, asigurarea salarizării la timp a actorilor etc. Contribuția acestor directorate a fost totuși limitată de raritatea lor (la distanțe în timp destul de mari), ca și de scurta lor durată; au rămas evenimente care nu au putut să ofere o continuitate în procesul de reorganizare generală a teatrului.

Încercarea de colaborare artistică Millo-Pascaly corespunde unei alte forme organizatorice propuse. Cele două forțe artistice ale vremii, în jurul cărora se grupează cu mai multă sau mai puțină constanță lumea actorilor, « s-au decis a-și întruni puterile spre a forma o trupă romînă și... cerură zile în Teatrul guvernului » [2]. Cererea este prilejuită în acel moment de apelul ministrului Instrucțiunii D. Gusti pentru unirea tuturor actorilor pe scena Teatrului cel Mare. Din nou se întîlnesc cei doi corifei pe aceeași scenă și uneori în a celaș spectacol, dar nici de data aceasta nu sînt cruțați de greutăți. Concesiunea le este acordată pentru un șir de reprezentații cu « paguba și cu profitul lor », fără a li se aloca obișnuita subvenție de la stat trecută la capitolul economii sub motivul că actuala formație artistică nu realizase pe deplin unirea tuturor actorilor. Prin alegerea unei comisii [3] de triere și de verificare a repertoriului se tinde la asigurarea unui nivel artistic ridicat; compromisul se iveşte însă și aici. D. Gusti este nevoit să recunoască, că în condițiile materiale existente « nu putem cere de la artiști și societăți sau trupe dramatice să renunțe la tristele și adesea neroadele chiar repertorii », care «...singurele mai aduceau recete bune » [4]. Aceste jumătăți de măsură nu sînt menite să înfrîngă greutățile și să înlăture contradicțiile, cu toate stăruințele depuse de actori. Încă înainte de deschiderea stagiunii cei doi concesionari M. Millo și M. Pascaly, împreună cu Matilda Pascaly, C. Caragiale, Eufrosina Popescu, adresează în iunie 1867 o scrisoare deschisă ministrului de Interne în care întreabă: « nu este oare timpul d-le ministru... să vă gîndiți la reconstituirea acestei instituții? Starea în care se află astăzi este atît de nenorocită... încît ar fi mai bine să-i dați viața și tăria ce i se cuvine sau s-o ștergeți cu totul din sarcinile țării » [5]. În condițiile create, această unică stagiune Millo-Pascaly, cu toate îmbunătățirile aduse (varietate în repertoriu, împrospătarea decorurilor, a recuzitei), nu a putut constitui decît o experiență limitată.

Convingerea, pentru mulți dintre actori, că unirea forțelor actoricești este singura salutară, se produce ca o reacție firească la situația nesigură a teatrului. Asociația actoricească nu poate fi întîmplătoare, nu presupune doar o unire organizatorico-administrativă; față de formele de organizare teatrală analizate, asociațiile actoricești prezintă un stadiu de evoluție determinat în primul rînd de existența unui obiectiv artistic bine stabilit. La temelia uniunii actoricești stă comuniunea de idei, de idealuri artistice. Din declarațiile făcute în presă de către unii actori, din diversele întocmiri de proiecte ale altora

[1] Trupa M. Millo-C. Mihăileanu în 1854 (Ioan Massof, *Teatrul romînesc, O privire istorică*, Buc., E.P.L., 1961, p. 437) și concesiunea M. Millo-Pascaly în stagiunea 1867—1868.

[2] D. Gusti, *Teatrul Romîn*, în *Romînul*, XII, 1868, ianuarie, 11.

[3] Vezi D. Gusti, *Teatrul Romîn*, în *Romînul*, XII, 1868, ianuarie, 11.

[4] *Romînul*, XII, 1868, ianuarie, 11.

[5] *Romînul*, XI, 1867, iunie, 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se precizează ideile cu privire la funcția socială a teatrului, la importanța dezvoltării artei actorului. Teatru-școală, pus în slujba educării publicului, a formării gustului artistic, permanenta dezvoltare a talentelor și posibilităților de creație scenică, în primul rînd prin promovarea unui repertoriu valoros, sînt idei care au animat lupta actorilor romîni în această perioadă.

O altă condiție importantă de existență a asociației o formează cointeresarea materială a actorilor, care nu mai sînt lăsați la dispoziția unui salariu derizoriu a cărui plată întîrzia de multe ori simțitor. Derogarea de la una din aceste condiții, care definesc forma asociației actoricești, infirma caracterul ei specific.

Una dintre cele mai însemnate asociații actoricești cunoscute în istoria teatrului romîn înainte de formarea Societății Dramatice din 1877 este Compania Dramatică întemeiată în 1863 de Mihail Pascaly, C. Dimitriad și Matilda Pascaly. Actul de constituire a societății semnat de cei trei este articolul *Apel și protestări* apărut în presă[1], în care semnatarii pun în atenția guvernului și a publicului acuta problemă a teatrului romînesc, solicitîndu-le sprijinul în acțiunea întreprinsă și cer adeziunea confraților de breaslă, adresîndu-se în primul rînd lui Matei Millo. Textul redactat în stilul oratoric străbătut de patos romantic, caracteristic epocii, în care pana înflăcăratului M. Pascaly se face simțită, cuprinde o profesiune de credință, un crez artistic și etic înfățișat pe această cale publică tuturor celor cu dragoste și interes pentru soarta teatrului. Importanța funcției sale social-educative, de școală, este relevată cu insistență. « Misiunea teatrului e mare și frumoasă », scrie M. Pascaly în *Romînul*, « el are de scop a moraliza și forma mintea și anima poporului »[2]. Dezvoltă apoi ideea eficienței educative a teatrului pentru cercuri cît mai largi: « el este școala cea mai practică, căci vorbește într-un mod mai accesibil tuturor inteligențelor »[3]; teatrul răsfrînge cu mîndrie mărirea națională »[4], afirmă neobositul apărător, subliniind încă o dată înalta menire a instituției de cultură. Apelul se ridică cu vehemență împotriva indiferenței, a spiritului mercantil, care înjosesc teatrul, îi compromit nivelul artistic și menirea adevărată. În locul unor producții de serie, subordonate intereselor comerciale, este proclamat rolul activ al artei adevărate în afirmarea conștiinței naționale, în formarea moravurilor, în dezvoltarea minții și îmbogățirea inimilor. Proiectul își propunea să ridice « scena din căderea în care interesele materiale a aruncat-o... » și « ... pe artist la demnitatea lui »[5]. Alegerea talentelor de frunte, ca și promovarea unui repertoriu valoros, ocupă un loc însemnat în acțiunea de înălțare a teatrului. În sprijinul acestui principiu selectiv este preconizată alcătuirea unui comitet din « cinci bărbați eminenți din țară », care prin competența ca și prin numărul lor să asigure o judecată nepărtinitoare în contrast cu una pătimașă, deformată de interese personale, a unui singur om. Spiritul de colaborare a actorilor este stimulat prin afirmarea persuasivă că « ei formînd Teatrul, numai ei singuri își pot garanta și își pot asigura printr-înșii viitorul lor... »[6]. Sînt comunicate cu fervoare principii de bază: « perfecționarea și înnobilarea jocului, reînălțarea teatrului la rangul de instituție națională, care are de scop poleirea moravurilor, luminarea spiritelor, înălțarea nobilului sentiment al națiunii și aceasta prin frumos, prin bun, prin artă »[7].

Chemarea făcută actorilor în general se adresează în mod special lui M. Millo, care este prevenit de inerentele neajunsuri ale concesionării[8]. Dacă apelul nu va găsi ecou în inimile artiștilor, nici protecție și sprijin din partea guvernului, nici ajutor la M. Millo, întemeietorii Companiei Dramatice și primii săi membri declară că sînt hotărîți să rămînă singuri, « nestrămutați », pe poziții protestatare, încetînd să mai participe la fapte care ar « prejudicia nația » prin « avariția care precupețește progresul », prin « lăcomia care împarte fîșii din cămașa poporului »[9].

Semnatarii apelului își întovărășesc patetica chemare cu un proiect de reorganizare a teatrului romîn format din 23 articole în care se fundamentează practic o serie de măsuri organizatorice. Este interesant conținutul articolului 13, prevăzînd

[1] *Buciumul*, I, nr. 57, 1863, iulie, 6; și sub titlul *Teatrul romîn*, în *Romînul*, VII, 1863, octombrie, 9.

[2] *Romînul*, VII, 1863, octombrie, 9.

[3] *Ibidem*.

[4] *Buciumul*, I, nr. 57, 1863, iulie, 6.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*.

[7] *Cîteva cuvinte drept prefață la « Proiectul de reorganizare a teatrului »*, Arh. St. Buc., Fond T.N., dos. 169, 1863, p. 18.

[8] M. Millo luase în stagiunea 1863—1864 concesiunea Teatrului cel Mare.

[9] *Buciumul*, art. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înființarea unei forme de conservator. Prin crearea acestei școli cu cursuri teoretice și practice de muzică și artă dramatică se preia un fir tradițional la capătul căruia stă Conservatorul din București înființat în 1864. Articolul 15 menționează modul în care se împarte între societari venitul teatrului la sfîrșitul fiecărei luni.

Autorii considerau cu modestie că *Schița de proiect* reprezintă numai un punct de plecare, un început de reforme «pînă cînd țara și guvernul va socoti de cuviință să-i dea o dezvoltare mai mare și mai întinsă»[1].

Acest apel de mare răsunet a angajat în presă bogate discuții, adesea contradictorii, a animat viața teatrală punînd în prim plan idei esențiale pentru dezvoltarea teatrului romînesc.

Răspunsul lui Millo nu a întîrziat să vină în articolul *Ilusiuni și realități*[2], semnat alături de un grup de actori. M. Millo reia în acest răspuns o idee care a preocupat și pe pionerii teatrului romînesc, îndeosebi pe Eliade — teatrul subvenționat de stat — și o opune principiului asociației actoricești. Forma propusă include pentru actori «demnitatea de funcționari publici și asigurarea bătrîneții»[3]. Tabloul făcut în culori sumbre de M. Pascaly, care pune decăderea teatrului în primul rînd pe seama comercializării, este completat de M. Millo. Acesta relevă lipsa unei pregătiri profesionale, ca și «poziționea nesigură și anormală a actorului în societate care a depărtat pe junii și junele de oarecare educațiune de această profesiune»[4], precum și lipsa unui regizor și insuficienta dezvoltare a dramaturgiei originale.

Contribuția lui Matei Millo în această discuție este însemnată, dar, tributar intereselor materiale ale teatrului al cărui antreprenor era, spre deosebire de M. Pascaly — C. Dimitriad care cer ca proiectul lor să capete de îndată viață, consideră că propunerile sale ar trebui puse în practică abia peste doi ani și jumătate, adică atunci cînd îi va expira antrepriza.

Mulți dintre actori[5] răspund cu elan chemării lui M. Pascaly — C. Dimitriad. «După ce am citit protestarea dlui Pascaly — scria a doua zi după apariția *Apelului* Eufrosina Popescu în *Romînul* — pe care o găsesc bună, nobilă și dreaptă, după ce am văzut și Proiectul ce propune începutul unei reorganizări neapărate și cît de curînd a teatrului romînesc, pe care-l cred practicabil, după ce m-am gîndit, am văzut că nu mai este demn de mine să continui a face din artă simplă meserie»[6]. Este rîndul lui Millo să-și spună ultimul cuvînt, să se alăture confraților și să întregească această asociație. Îl îndeamnă cuvintele calde și înțelepte ale lui C. A. Rosetti: «Cînd sistema e rea, individul e strivit de instituțiune. Lasă dar în lături contractul, pune puternicu-ți umăr, surpă sistema cea rea și, unindu-te cu toții, ridică edificiul cel mare și vei sfîrși cariera așa cum ai început-o, ca om liber, ca om mare, ca adevărat Romîn»[7]. Matei Millo nu răspunde chemării; legat de interesele și veșnicile complicații materiale rămîne pe scena Teatrului cel Mare.

Cu ajutorul sumelor strînse prin subvenție publică, asociații renovează cu gust și cu pricepere mica sală Bossel și deschid stagiunea la 15 octombrie 1863 cu comedia lui Scribe și Legouvé, *Lupta femeilor (La bataille des dames)*. Cronica spectacolului apărută în *Romînul*, salută «strălucita sărbătoare artistică care va fi înscrisă în istoria teatrului romîn»[8].

Încercînd să înfrîngă neajunsurile create de necesitatea premierelor dese, societarii se străduiesc să promoveze un repertoriu[9]

[1] *Buciumul*, nr. 57, 1863, iulie, 6.

[2] Vezi broșura M. Millo, *Ilusiuni și realități; răspunsul majorității întregii trupe romîne la Apelul și protestarea Dlor Dimitriad și Pascaly.*

[3] *Buciumul*, I, 1863, nr. 66, iulie, 27.

[4] *Ibidem.*

[5] *Teatru romîn*, în *Romînul*, VII, octombrie, 9, 1863. Pascaly, Felbariad, Bălănescu, Smeureanu, Tănăsescu, Ionescu, Niculescu, Dimitriad, Vasilescu, Anastasiu, Mihalescu, Crăiniceanu, Dimescu, Ascovici, Constantinescu, Caracostea, Anestin, Carbini, Brătianu, Georgescu, Mihăescu. Doamnele: E. Popescu, Irona Stoenescu, Mariță Mihuleț, Lina Ionescu, Mari Malea, Matilda Pascaly, Raliță Mihăileanu, M. Niculescu, Ecat. Dumitrescu, Eliza Ionescu. Orchestra compusă din 16 persoane — violonistul L. Wiest și A. Flechtenmacher cap de capelă.

[6] *Romînul*, VII, 1863, iulie, 7.

[7] C. A. Rosetti, *Templu naționale și contractele*, în *Romînul*, VII, 1863, iulie, 14.

[8] *Romînul*, VII, 1863, octombrie, 19.

[9] În marea lor majoritate piesele erau lucrări de actualitate din dramaturgia franceză, jucate la Comedia Franceză sau la Teatrul de vodevil din Paris. Piesele: *Una ride și alta plinge*, comedie dramă de Dumanoir și dnii de Cheramu; *Omul de nimic (L'homme de rien)*, comedie de Langlé; *Izbînda prin merit (Par droit de conquête)*, comedie de Emile Augier; *Fiamina*, comedie de Mario Uchard; *Copiii lui Eduard*, tragedie de Casimir de la Vigne; *Antoni*, dramă de A. Dumas;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de calitate. Studierea rolurilor, repetiţiile, modul de interpretare, realizarea omogenităţii ansamblului, constituiau preocupări permanente în vederea atingerii idealului propus. Spectacolele Companiei Dramatice se bucură în marea lor majoritate de o caldă apreciere. Se laudă « fără rezerve şi prin persoanele cele mai competente talentul actorilor şi alegerea pieselor »[1]; « simpatizăm foarte mult cu acest mic teatru, cu acest cuib gingaş al talentelor. Scena pe care s-a jucat Romeo şi Julieta lui Shakespeare, Estera lui Racine şi Don Carlos al lui Schiller nu erau mai mari decît aceasta. Dl. Pascaly a făcut să vedem pe scena romînă lucruri despre care pînă acum eram străini »[2]. « Reprezentaţiile date în Sala Bossel sînt o adevărată şcoală dramatică în care se propagă gustul teatrului, sentimentul moralităţii, al virtuţii şi al exemplelor frumoase »[3].

Cu toate succesele înregistrate, Compania Dramatică va dura numai o singură stagiune. Primejdia de înec a micului « batel » de la Bossel este semnalată dramatic de Maria Rosetti într-un articol apărut în *Romînul*[4]. Foarte curînd de la darea acestui semnal de alarmă, Compania Dramatică anunţă că va juca pentru *ultima oară* la 28 martie 1864. Din cauza grutăţilor materiale Compania Dramatică se dizolvă[5], după ce actorii luptaseră cu însufleţire şi devotament să demonstreze cum înţelegeau « arta şi frumosul », în ce fel s-ar putea găsi o cale spre regenerarea teatrului romînesc. Experienţa se încheie pentru ei cu constatarea amară că guvernul nu numai că nu a sprijinit, dar a persecutat această asociaţie, că presa nu s-a făcut în suficientă măsură apărătoarea teatrului romînesc. Primul care se desprinde este C. Dimitriad, unul dintre iniţiatori, plecînd la Iaşi în postul de profesor de declamaţie al noului Conservator; Eufrosina Popescu şi St. Vellescu se reîntorc la Teatrul cel Mare, Raliţa Mihăileanu se duce la Galaţi ca directoare a teatrului. La Bossel se continuă seria spectacolelor cu o trupă înjghebată în jurul lui Mihail Pascaly şi stagiunea reîncepe în această formaţie.

Compania Dramatică întruneşte ca formă consituită o complexitate de calităţi care-i conferă o netă superioritate asupra celorlalte asociaţii din această epocă. Existenţa unor principii estetice şi etice, a unui program organizatoric bine stabilit, fac din această asociaţie actoricească un punct de vîrf care nu va mai fi atins pînă în 1877.

Realizările obţinute de Compania Dramatică vădesc contribuţia adusă de sistemul asociaţiei la dezvoltarea teatrului. Năzuinţa actorilor de a cuceri pentru teatrul romînesc locul ce i se cuvine în viaţa culturală a ţării nu poate fi înfăptuită, în condiţiile materiale şi artistice create de stăpînire, decît prin posibilităţi proprii, prin continua îmbunătăţire a artei actoriceşti, prin împrospătarea spectacolelor, prin varietatea repertoriului; la temelia înfiinţării fiecărei noi asociaţii stă dorinţa mărturisită a membrilor săi de a-şi desfăşura în condiţii creatoare arta. După dizolvarea Companiei Dramatice, încercările actorilor de a se uni, de a-şi concentra forţele pe aceeaşi scenă, nu mai dau pînă în 1877 rezultatele dorite. Constituite adesea în pripă, aceste asociaţii nu izbutesc să îmbrăţişeze totdeauna complexitatea problemelor şi dezideratelor artistice, ele îşi ating doar parţial scopul.

La cîţiva ani după această experienţă, într-un moment greu pentru istoria teatrului romînesc, revine în atenţia actorilor ideea asociaţiei. În stagiunea 1869—1870 ministrul Creţescu taie complet subvenţia acordată Teatrului cel Mare şi lasă scena romînă « mai săracă decît cea mai umilă baracă de saltimbanci »[6]; în aceste condiţii, spectacolele se întrerup în martie 1870 şi actorii rămîn fără angajament; ca o reacţie firească, se grupează în asociaţii. Dorinţa de unire a actorilor rezidă în însăşi natura artei pe care o profesează, o artă colectivă, menită să se desfăşoare în comun şi să progreseze prin contribuţia personală a fiecăruia în cadrul ansamblului şi nu independent de el. Acest principiu al artei

Valetul şi proscrisul (Le chevalier de Grignon), comedie de MELESVILLE şi BAYARD. *Este nebună (Elle est folle)* comedie de MELESVILLE; *Cine este ea*, comedie de BRETON DE LOS UERREROS; *Voinicos şi fricos*, comedie de TH. GAUTIER ş.a.

[1] U.M. (Ulysse de Marsillac), *Société dramatique*, în *Voix de la Roumanie*, IV, 1864, aprilie, 20.

[2] *Dîmboviţa*, 1864, decembrie, 16/28.

[3] *Reforma*, VI, 1864, noiembrie, 8.

[4] MARIA ROSETTI, *Micul Batel*, în *Romînul*, VIII, 1864, februarie, 14.

[5] Discuţia între Mihail Pascaly şi C. Dimitriad în legătură cu cauzele ce au dus la dizolvarea Companiei Dramatice se reia în presă în anul 1867 (vezi *Romînul*, 22, 23, 27 mai). În afara unor obiecţii de ordin personal, care n-au putut avea un rol hotărîtor, rămîn ca principale cauze greutăţile materiale, indiferenţa cîrmuirii, faptul că teatrului nu i s-au creat condiţiile necesare pentru a deveni o instituţie naţională.

[6] ST. VELLESCU, *Teatrul Naţional*, în *Romînul*, XIV, 1870, iulie, 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

colective stă la temelia formațiilor actoricești organizate în asociații în anul 1870, principiu enunțat de unul dintre artiști: « arta teatrală nu se poate profesa decît în comun, căci actorul nu poate ca pictorul să-și producă pe pînză impresiile... actorul prin cooperație trebuie să se producă și deci numai printr-o lucrare făcută în comun se glorifică un talent printr-altul »[1].

Continua fărămițare a forțelor actoricești, nevoia de a încerca o nouă experiență, duc la întemeierea a trei asociații. Concomitent se constituie în luna aprilie a anului 1870: « Unirea artistică », sub conducerea lui M. Pascaly, C. Dimitriad și C. Bălănescu; reprezentațiile încep la 2 aprilie cu *Dama cu camelii*[2]; « Asociațiunea Dramatică », condusă de St. Vellescu, I. Felbariad și G. Pancu, primul spectacol are loc la 14 aprilie cu piesa *Bastardul*[3]; « Asociația » condusă de Matei Millo, premieră la 27 aprilie cu *Paraponisitul pus în slujbă*[4].

Dezideratul de unire anunțat nu s-a putut realiza cu toate că « întrunirea tuturor elementelor în același cadru nu se poate nega; ar fi răspuns cu totul dorinței publicului martor la zilnicile dezbinări ale scenei naționale »[5]. Experiența a durat foarte puțin, numai trei luni și departe de a fi fost « pricinuitoare de emulațiuni », existența a trei asociații actoricești în situația în care se găsea teatrul romînesc în anul 1870 a dus la cu totul alte rezultate. « Mișcarea era confuză, fatală teatrului[6], în opoziție cu regulele artei și cu posibilitățile publicului; nu a dat loc ciocnirilor de idei, ci pasiunilor și ambițiilor personale, care au creat un spirit de concurență și nu de experiență creatoare. Nici nu era posibil altfel, deoarece actorii erau împărțiți și se asigura cu greu o distribuție bună, iar publicul romîn nu era la acea dată atît de numeros încît să participe la spectacolele celor trei grupări[7].

Lipsa unor rezultate bune artistice și materiale face ca încă înainte de începerea stagiunii 1870—1871 aceste asociații să se desființeze. Matei Millo pleacă la Craiova, Mihail Pascaly rămîne la Bossel, pe Stefan Vellescu îl întîlnim în funcția de profesor la Conservator.

Experiența neizbutită nu îndepărtează pe actori de la ideea asociației actoricești, reluată foarte curînd, după un an, în 1871. În stagiunea 1870—1871, în urma invitației ministrului de resort adresată tuturor actorilor, Mihail Pascaly și mai apoi Stefan Vellescu depun cereri pentru a primi concesiunea Teatrului cel Mare. Concesiunea fiind acordată lui Mihail Pascaly, acesta expune într-o scrisoare deschisă situația materială grea a teatrului (nu i se acordă subvenția) și cere ajutorul presei « să atingă o fibră din inima romînilor și să-i facă să se uite cu mai multă iubire, cu mai mult dor la teatrul național »[8]. Situația actorilor romîni rămîne aceeași, ei « sînt nevoiți a se încovoia prin anticamerele ministrului care le promit o favoare ori o slujbuliță și alții a rătăci pre cine știe unde, expunînd arta la capriciul ignoranței »[9].

Matei Millo cere rezilierea contractului lui M. Pascaly, invocînd deficiențele sistemului întreprinderilor particulare: « chiar cele mai bine intenționate au adus teatrul romîn la cea mai umilitoare cădere, atît prin reaua alegere a repertoriului, cît și mai cu seamă prin depărtarea adesea sistematică a celor mai mulți artiști primari de scena Teatrului Național »[10]. Pronunțîndu-se împotriva acestui sistem, adesea

[1] St. Vellescu, *Teatrul Național*, în *Romînul*, XIV, 1870, iulie, 12.

[2] Repertoriul Unirii artistice: *Dama cu camelii* de A. Dumas, *Patrie și Domnitor*, *Primar cu orice preț*, *Domnul Încurcă tot*, *Soldatul lui Napoleon I*, *Amorul vieții și al amiciției*, *Martirii inimii* de Constanța de Dunca, *Regele petrece de* V. Hugo, *Jucătorul de cărți* (D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea a II-a, *Analele Romîne*, Buc., 1898, p. 109).

[3] Repertoriul Asociațiunii Dramatice: *Bastardul* de Alph. Tourande, *Ministromania sau nebunia secolului*, de Scribe și Bayard, *Bărbatul pleșuv* de Emile Augier, *Un concert*, *O spaimă*, *Kir Zuliaridi* de V. Alecsandri, *Gelozia orfanei* (D. C. Ollănescu, *op. cit.*).

[4] Repertoriul Asociației condusă de Millo; *Paraponisitul pus în slujbă* de M. Millo, *Cererea în căsătorie* și *Ciinele văduvei* de Gatineau, *Millo director* de V. Alecsandri, *Cîntăreț cosmopolit* de Gatineau, *Kera Nastasia* de Alecsandri ș.a. (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 110).

[5] *Asociațiunea Dramatică*, în *Romînul*, XIV, 1870, apriiie, 9.

[6] Ștefan Vellescu, *Teatrul Național*, în *Romînul*, XIV, 1870, iulie, 12.

[7] Vezi art. *Teatrul*, în *Romînul*, XIV, 1870, aprilie, 23.

[8] *Romînul*, XV, 1871, septembrie, 24.

[9] *Teatrul Național*, în *Telegraful*, I, 1871, august, 21.

[10] Arhivele Statului București, Fond M.C.I.P., 1871, dos. nr. 1458/4, fila 226.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

practicat chiar de el, Matei Millo ştie să surprindă două din racilele esenţiale care viciază însuşi procesul de dezvoltare a artei teatrale: inconsistenţa repertoriului şi imposibilitatea desfăşurării creatoare a artei actoriceşti. Sistemului concesiunii Matei Millo îi opune asociaţia actoricească; constituie ad-hoc « Trupa artiştilor asociaţi », împreună cu Eufrosina Popescu, Maria Constantinescu, Maria Flechtenmacher, Ştefan Vellescu, T. Popescu, G. Pancu, Ion Cristescu, şi cere acordarea scenei Teatrului cel Mare. Cererea tardivă — Matei Millo îşi face propunerea după ce se concesionase Teatrul cel Mare — şi veşnicile încurcături băneşti ale actorului determină comitetul să-i refuze propunerea. Trupa artiştilor asociaţi închiriază sala Bossel unde-şi începe activitatea.

Organizarea acestei formaţii actoriceşti stîrneşte discuţii în presă. Un cronicar al timpului, Pantazi Ghica, relevînd importanţa şi rolul pozitiv al asociaţiei, precizează că aceasta şi-ar atinge ţelul cu condiţia « să fie sinceră şi durabilă, iar nu provizorie şi dictată numai de pasiuni personale» [1].

Chiar dacă intervenţia pasiunilor personale a influenţat în vreun fel sau altul activitatea unuia dintre actori, ceea ce trebuie reţinut ca element esenţial în determinarea nivelului gîndirii teatrale a vremii este schimbul de păreri care a stat la baza dezvoltării artei noastre teatrale. Matei Millo refuză în 1863 să facă parte din Compania Dramatică, neînţelegînd în acel moment importanţa unirii într-o asociaţie, dar constituie ulterior două asociaţii şi se numără printre primii actori care aderă cu entuziasm la Societatea Dramatică. Mihail Pascaly, iniţiatorul şi organizatorul Companiei Dramatice, apreciind şi importanţa celeilalte forme de organizare — teatrul-instituţie de stat —, se declară în 1871 dispus să renunţe la concesiunea Teatrului cel Mare, încă înainte de termen, dacă comitetul şi guvernul vor voi să facă din teatrul romînesc, prin legi pozitive şi stabile, o instituţie de stat.

Înainte de a avea loc primul spectacol, artiştii asociaţi sub conducerea lui M. Millo în 1871 fac două importante declaraţii prin care enunţă principiile artistice ce au stat la baza constituirii formaţiei lor actoriceşti. « Unicul principiu de salvare pentru teatrul romîn — spun ei — este principiul asociaţiei între *artiştii primari* » [2], pentru că asociaţia îl scuteşte pe actor « a mai urma să fie exploatat de un om fie cît de bine intenţionat » [3]. Principiul asociaţiei între actorii primari era în realitate izvorît dintr-o necesitate vitală şi reprezenta un aport important adus de Matei Millo la definirea şi precizarea sarcinilor artistice ale asociaţiei. După încercarea făcută în 1870, principiul expus de Millo vine să sublinieze afirmarea că numai unirea tuturor actorilor de frunte asigură în mod real concentrarea forţelor actoriceşti pe acea scenă şi implicit reuşita artistică şi materială a acestui mod de organizare [4].

Artiştii asociaţi în frunte cu M. Millo, fiind preveniţi prin experienţa anterioară că ajutorul real trebuie căutat în altă parte decît la guvern, îşi îndreaptă atenţia către public căruia îi adresează un apel călduros solicitîndu-i sprijinul şi — fapt care trebuie relevat — un apel către scriitori « de a-i onora cu competinţa lor, dîndu-le piese naţionale, dramatice sau comice, pe care asociaţiunea va fi mîndră de a le pune în scenă şi a le juca cu cea mai scrupuloasă îngrijire » [5]. Promovarea dramaturgiei naţionale se înscrie ca al doilea obiectiv artistic, pe lîngă cel al asocierii artiştilor primari.

Trupa artiştilor asociaţi îşi începe stagiunea la 7 noiembrie 1871 în sala Bossel cu piesa *Căsătoria lui Figaro* în traducerea şi interpretarea lui Matei Millo. Acesta « a fost un Figaro cum şi-a imaginat Beaumarchais, dacă nu de aceeaşi vîrstă cel puţin de acelaşi stil, de aceeaşi vervă, de aceeaşi abilitate [6] ». În cursul stagiunii

[1] *Romînul*, XV, 1871, octombrie, 7.

[2] Arh. St. Buc., Fond. M.C.I.P., 1871, dos. nr. 1458/4, fila 226.

[3] *Ibidem*.

[4] C. I. Stăncescu neagă posibilitatea asocierii între actorii primari pe considerentul că o astfel de organizare nu se poate înfăptui « într-o asemenea ţară unde toţi cei ce au jucat o iarnă pe scenă se *intitulează artişti primari* (Arh. St. Buc., Fond M.C.I.P., 1871, dos. nr. 1458/4, fila 247). Obiecţia lui C. I. Stăncescu nu infirmă valoarea principiului expus de M. Millo, cel mult scoate în evidenţă lipsa unei temeinice şi sistematice pregătiri care să confere actorilor gradul corespunzător studiilor profesionale.

[5] *Teatrul romîn*, în *Telegraful*, I, 1871, octombrie, 16.

[6] *Telegraful*, I, 1871, noiembrie, 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asociaţia trebuia să dea 40—50 de reprezentaţii [1]. La începutul lunii decembrie însă, ca urmare a greutăţilor materiale şi a disensiunii ivite între actori [2], trupa artiştilor asociaţi încetează să mai existe. Pe Matei Millo îl întîlnim fie în reprezentaţie la Teatrul cel Mare, fie pe cont propriu la Bossel în fruntea Companiei romîne de vodevil şi comedie. Declaraţiile promiţătoare făcute în presă înainte de constituirea asociaţiei nu se realizează; actorii se întorc la vechea formă de organizare, la trupă, la compania de vodevil, de mult considerate ca necorespunzătoare. « Iarăşi companie? — se-ntreabă cronicarul *Telegrafului* — ei bine, unde sînt acele declaraţiuni frumoase înserate prin ziare astă-toamnă? Ne pare rău. . . » [3].

În fruntea ultimei asociaţii actoriceşti care ia fiinţă înainte de momentul important al constituirii Societăţii Dramatice, îl vom găsi tot pe Matei Millo, care printr-o « invitaţiune » cheamă pe toţi actorii din Bucureşti să ia parte, în « focarul Teatrului cel Mare », la 13 (25) august 1874, la dezbaterea proiectului noii asociaţii [4]. Proiectul este vulnerabil din punct de vedere organizatoric şi administrativ, ceea ce-i determină pe unii dintre actori să se retragă curînd din asociaţie [5], iar pe Mihail Pascaly să nu participe la constituirea ei. După cum mărturiseşte actorul, « imposibilitatea de a mă înţelege cu dumnealor a făcut să rămînem afară » [6].

Cu toate deficienţele pe care le prezenta proiectul, mulţi dintre actori cîştigaţi de ideea asociaţiei aderă la această nouă formaţie şi în toamna anului 1874 ia fiinţă Societatea Dramatică Romînă sau Artiştii asociaţi [7]. « Programa » publicată în *Romînul* repune în discuţie importanţa principiului asociaţiunii, « *un principiu mare, un principiu fecund* » [8], care duce la realizarea unei dorinţe, adesea mărturisite şi de public, de a întîlni pe aceeaşi scenă pe toţi artiştii primari. Mihail Pascaly, Matei Millo, Ştefan Vellescu, Costache Dimitriad ş.a. se valorifică pe deplin numai împreună. Completîndu-se reciproc [9] prin natura diferită a talentului lor, pot contribui la traducerea în fapt a idealului artistic care a stat continuu la baza fiecărei asociaţii întemeiate între anii 1863 şi 1877.

La sfîrşitul stagiunii 1874—1875 bilanţul prezintă o situaţie în defavoarea asociaţiei, atît din punct de vedere financiar cît şi artistic; repertoriul lipsit de varietate se cere reînnoit [10]. Şi această asociaţie, ca şi cele precedente, este de scurtă durată: îşi desfăşoară activitatea într-o singură stagiune.

Caracterul efemer al asociaţiilor actoriceşti constituite între anii 1863 şi 1877, imposibilitatea acestora de a se consolida se datoresc politicii teatrale oficiale care n-a permis din punct de vedere material şi artistic o totală regrupare a forţelor actoriceşti, ci a continuat să facă din teatrul ţării « un loc de gimbişi boieresc » [11].

Multiplele încercări ale actorilor de a remedia situaţia teatrului nu reuşesc să aducă îmbunătăţiri esenţiale; teatrul continuă să fie lăsat în părăsire. În preajma constituirii Societăţii Dramatice, într-un

[1] *Teatrul romîn*, în *Telegraful*, I, nr. 159, 1871, octombrie, 16.

[2] Presa comentează sumar acest eveniment: « Joia trecută nu s-a jucat nimic la teatrul din sala Bossel din cauza subitei retrageri a dnei E. Popescu din asociaţiunea artistică, cu toate că se anunţase un spectacol foarte interesant » (*Telegraful*, I, nr. 189, 1871, noiembrie, 23). O lună mai tîrziu acelaşi ziar constată: « Teatrul de la Bossel nu ştim ce mai face, căci nu mai vedem afişîndu-se nici un anunţ de spectacole; se aud multe şoapte de discordie între asociaţi. Am dori ca în interesul spiritului de asociaţiune pentru viitor aceste şoapte să rămînă lipsite de fundament » (*Telegraful*, I, nr. 198, 1871, decembrie, 3).

[3] *Telegraful*, I, 1871, decembrie, 5.

[4] *Telegraful*, IV, 1874, august, 13.

[5] O scrisoare semnată de St. Iulian, V. Vasilescu, I. Panu, I. Cristescu, C. Dimitrescu, Ani Popescu ş.a. conţine un protest împotriva felului în care Millo a înţeles să organizeze această asociaţie (vezi art. *Teatrul romîn*, în *Telegraful*, IV, nr. 757, 1874, sept. 26).

[6] Arh. St. Buc., Fond T.N., 1874, dos. nr. 360, fila 340.

[7] Actul de asociaţiune cuprinde 22 articole; vezi Arh. St. Buc., Fond T.N., 1874, dos. nr. 360, fila 242—244.

[8] *Programa*, în *Romînul*, XVIII, 1874, octombrie, 6/18.

[9] Vezi Pantazi Ghica, *Cronica Bucureştiului*, în *Telegraful*, IV, 1874, octombrie, 3.

[10] Cîţiva dintre membri — M. Flechtenmacher, P. Vellescu, Frosa Sarandi, Maria Constantinescu ş.a. — adresează o plîngere împotriva lui M. Millo, director de scenă al asociaţiunii, împotriva proastei organizări şi orientări în alegerea pieselor şi pregătirea rolurilor. Arh. St. Buc., Fond T.N., 1874, dos. nr. 360, fila 392.

[11] Ciucurescu, *Teatrul romînesc, pe mîna boierilor*, în *Telegraful*, I, 1871, nr. 8, aprilie, 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

raport amănunţit, se constată că « statul nu numai că nu dă nimic pentru scena romînă dar primeşte de la dînsa »[1].

Experienţa acestor ani a demonstrat însă că ideea asociaţiei actoriceşti, care « a preocupat de la început pe cei ce luară iniţiativa înfiinţării unui teatru romîn »[2], poate da rezultate bune, utile şi avantajoase, că reprezintă pe planul valorilor artistice un aport pozitiv, că asigură instituţiei şi actorilor o independenţă materială.

Cu toată durata lor limitată, asociaţiile actoriceşti au constituit nu numai un mijloc de consolidare organizatorică a mişcării noastre teatrale, dar au avut un rol evident pozitiv în dezvoltarea conştiinţei profesionale, în ridicarea nivelului artistic şi au reprezentat trepte importante în pregătirea unuia dintre momentele de seamă din istoria teatrului romînesc: înfiinţarea Societăţii Dramatice în 1877.

ANA MARIA POPESCU şi LILA NĂDEJDE

MEDALII, PLACHETE ŞI INSIGNE TEATRALE

Cercetări în legătură cu medalistica teatrală romînească nu s-au făcut pînă acum, deoarece medaliile, medalioanele, plachetele şi insignele din acest sector al medalisticii noastre sînt puţine la număr şi n-au suscitat interesul cercetătorilor.

Privind mai îndeaproape medalistica teatrală romînească constatăm existenţa a două categorii:

1) medalii, medalioane, plachete şi insigne emise cu prilejul unor evenimente importante din istoria teatrului romînesc;

2) medalii, medalioane, plachete şi insigne, care reprezintă figurile ctitorilor teatrului nostru, dar care s-au emis cu prilejul altor comemorări decît acelea ale teatrului romînesc.

În cuprinsul acestei note vom face o descriere succintă a cîtorva medalii, medalioane, plachete şi insigne din medalistica teatrală, care consemnează momente importante din istoria teatrului romînesc.

MEDALII

1814

1. *Medalia « Theatrvm Vlachicvm Bvcarestini »*

Medalie de aramă, avînd forma unui cerc suprapus peste un pătrat.

Av. — reprezintă stema Munteniei, înconjurată de un cerc liniar. De o parte şi de alta, sus, inscripţia laterală:

"THEATRVM/VLACHICVM"

Sub stemă, inscripţia: « 1 8 1 4 », iar jos: « BVCHARESTINI »

Rv. — O figură de femeie, în picioare, privită din faţă, ţinînd în mîna dreaptă un echer şi în stînga, o mască.

De o parte şi de alta, sus, inscripţia laterală:

« FRATRIBVS/PROVANIS »

Dim. 50 mm.

Medalia a fost gravată pentru solemnitatea inaugurării unui local de teatru. Se pare — după interpretarea lui C. Moisil[3] — că fraţii Provanis şi-au cîştigat merite deosebite pentru clădirea sau decorarea acelui local destinat unui teatru din Bucureşti.

1879

2. *Medalia primei reprezentaţii a dramei istorice: « Despot Vodă » de Vasile Alecsandri*

Medalie de argint şi alamă, cu toartă.

Av. — Inscripţie circulară:

« I-IA REPRESENTATIE A PIESEI DESPOT VODA

În mijloc, în trei rînduri:

« 30
SEPTEM.
1879 »

[1] Raportul lui Ion Cîmpineanu-fiul, în *Monitorul Oficial*, 12/24 martie, nr. 57, 1877, p. 1827.

[2] *Teatrul romîn*, în *Romînul*, XV, 1871, septembrie, 30.

[3] C. MOISIL, *Două medalii privitoare la istoria teatrului romînesc*, în *Cronica numismatică*, Buc., I, 1920, nr. 8, decembrie, p. 53—58.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rv. — Inscripţie circulară, în două rînduri:

« GLORIE
RECUNOSTIINŢA LUI V. ALECSANDRI »

Dedesubt, în două rînduri:

« INST.
URECHIA »

Dim. 21 mm.

Cu prilejul primei reprezentaţii a dramei istorice « DESPOT VODĂ » de Vasile Alecsandri, prin stăruinţa lui V. A Urechia, s-a bătut această mică medalie, oferită autorului şi cîtorva amici ai săi.

1896

3. *Medalia inaugurării noii clădiri a Teatrului Naţional din Iaşi.*

Medalie de argint, alamă şi aluminiu.

Av. — Teatrul Naţional ieşean, văzut din faţă.

Deasupra o panglică cu inscripţia:

« TEATRUL NAŢIONAL »

Jos inscripţia:

« IAŞI »

Rv. — Marca oraşului Iaşi, cu delfini şi coroana murală, susţinută de doi delfini, încadraţi pe jumătate de o ramură de lauri şi stejar.

Între două cercuri liniare, inscripţia circulară:

« IN AMINTIREA INAUGURAREI TEATRULUI CLĂDIT DE COMUNA IAŞI – 1894–1896».

Dim. 50 mm (Sternberg, gr.).

În amintirea inaugurării clădirii Teatrului Naţional din Iaşi (1896), s-a bătut această medalie din iniţiativa lui N. Gane, primarul oraşului.

1909

4. *Medalia inaugurării clădirii teatrului « Maior Pastia » din Focşani*

Medalia de argint şi bronz.

Av. — Clădirea Teatrului — vedere din faţă şi latura din dreapta.

Deasupra clădirii, inscripţia în semicerc:

« TEATRUL ORAŞULUI FOCŞANI »

Jos, inscripţia în două rînduri:

« CLĂDIT ÎN ANUL
1909 »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rv. — Inscripţia în şase rînduri:

« DONATOR
MAIOR G. PASTIA
PRIMAR AL ORAŞULUI
I. G. POENARU
INGINERUL COMUNEI
G. VASILIU »

Între două cercuri inscripţia:

« AUTOR AL PROECTULUI ING. ARHITECT
C. C. CIOGULEA — ANTREPRENOR ARHIT.
S. VASILESCU ».

Dim. 40 mm.

În amintirea inaugurării clădirii Teatrului « Maior Pastia » din Focşani, 1909.

1927

5. *Medalia Comemorativă a Teatrului Naţional din Bucureşti*

Medalie de bronz.

Av. — Teatrul Naţional din Bucureşti, văzut din faţă.

Jos, în două rînduri, inscripţia:

« TEATRUL NAŢIONAL
BUCUREŞTI »

Rv. — O femeie şezînd, pe o piatră dreptunghiulară, ţinînd în mîna stîngă o sabie şi o mască, iar în mîna dreaptă o ramură cu frunze.

Deasupra capului său, inscripţia semicircular:

« 1852—1927. 75 DE ANI DE LA INTEMEERE »

Jos, în patru rînduri, inscripţia:

« 1877—1927

50 ANI DE LA INTEMEEREA
SOCIETĂŢII
DRAMATICE ».

Dim. 50 mm.

În 1927 (director general al Teatrelor fiind Corneliu Moldovanu), cu prilejul a

1960

75 de ani de la inaugurarea clădirii Teatrului Naţional din Bucureşti (1852) şi a 50 de ani de la înfiinţarea Societăţii Dramatice (1877), s-a bătut această medalie în amintirea acestor evenimente.

6. *Medalia Reconstrucţiei Teatrului de Stat din Arad*

Medalie de aluminiu, suflată cu bronz.

Av. — Într-un cerc liniar faţa monumentală a teatrului de stat din Arad.

Dedesubt, inscripţia: « 1874—1960 »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rv. — Inscripţia în cinci rînduri:

« RECONSTRUCŢIA (în semicerc)
TEATRULUI
DIN
ARAD
1960 »

Dedesubtul inscripţiei, o stea cu cinci colţuri, de la care pornesc, lateral, cîte două ramuri cu frunze de stejar. În amintirea reconstrucţiei Teatrului de Stat din Arad, 1960, o dată cu inaugurarea noii săli a teatrului, s-a emis această medalie.

MEDALIOANE

1. *Medalionul actorului şi profesorului C. I. Nottara* (1859—1935)

Unifaţă — Medalion de bronz. Semnătura actorului în autograf.

Dim. 205 mm (semnat: Oscar Späthe).

2. *Medalionul actriţei Maria Ventura* (1888—1954)

Medalion de bronz

Unifaţă — Bustul Mariei Ventura, profil stînga. În dreapta jos inscripţia:

« IASSY
1918 »

Dim. 199 mm (semnat, dreapta: André Lavrillier).

3. *Medalionul actorului Grigore Mărculescu* (1885—1943)

Medalion de bronz

Unifaţă — Bustul lui Gr. Mărculescu, profil reliefat, dreapta.
Dim. 450 mm (semnat, stînga: Al. Călinescu).

4. *Medalionul actorului Aristide N. Demetriade*

Medalion în gips.

Unifaţă — Ar. N. Demetriad, profil — stînga, puţin caricatural.
Dim. 255 mm (semnat, stînga: A. <nestin>).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

5. *Medalionul actorului Vasile Toneanu* (1868—1933)

Medalion în bronz, cu bordura pe margini.

Unifață — Bustul lui Vasile Toneanu, privit din față.
Dim. 495 mm (semnat, stînga: T. Burca).

6. *Medalionul actriței Ana Luca* (1890—1957)

Medalion în bronz.

Unifață — Reprezintă două profiluri, stînga: Ana Luca și fiica sa Ada Luca.
Dim. 385 mm (semnat, jos, stînga: M. Grigorescu-Vasilovici).

PLACHETE

1. *Placheta actorului și profesorului C. I. Nottara*

Placheta în bronz, dreptunghiulară, partea de sus în semicerc.
Unifață — Bustul lui C. I. Nottara, profil dreapta.
Jos, pe o bandă mai reliefată, inscripția, în autograf:

« 23/1 NOTTARA 1925 »

Dim. 206×277 mm (semnat dreapta: G. Stănescu).

2. *Placheta actorului și profesorului C. I. Nottara și a soției sale, actrița Eleonora C. Nottara* (+ 1930)

Unifață — Busturile lui C. I. Nottara și al Eleonorei C. Nottara, în profil, față, în față, avînd, sub fiecare, inscripția:

« CONST. I. NOTTARA » — « ELEONORA NOTTARA »

Dim. 385×543 mm.

3. *Placheta actorului Al. Olăreanu* (1863—1937) *și a soției sale, Eugenia Olăreanu* (1867—1923)

Plachetă în gips, dreptunghiulară.
Unifața — Într-un cerc scobit, două profiluri, dreapta: al lui Al. Olăreanu și al Eugeniei Olăreanu.
Sub ambele profiluri, inscripția:

"EUGENIA ȘI ALEXANDRU OLĂREANU"

Dim. 374×437 mm (semnat, stînga: G. Chiciu, 1945).

4. *Placheta actorului Grigore I. Brezeanu* (1892—1919)

Plachetă în bronz, dreptunghiulară.
Unifață — Bustul lui Grigore I. Brezeanu, privit din față, cu pălărie cu boruri mari.

Dim. 450×500 mm (semnat, dreapta: Oscar Späthe, 1919).

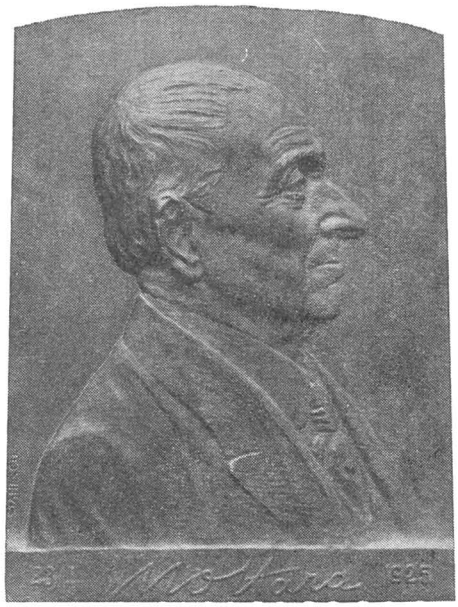
5. *Placheta actorului Aristide N. Demetriad, în rolul lui « Hamlet »*

Plachetă în bronz, dreptunghiulară.
Unifață — Ar. N. Demetriade, șezînd pe o bancă, în costumul din « Hamlet », cu capul sprijinit pe mîna stîngă, reliefat.
În stînga, sus, inscripția:

« A MURI... A DORMI...
A DORMI... A VISA POATE »

Dim. 690×825 mm (semnat, dreapta, jos: Oscar Späthe, 1932).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



6. *Placheta jubiliară a actorului Vladimir Maximilian* (1882—1959)

Plachetă în bronz, dreptunghiulară, partea de sus în semicerc.

Unifaţă — Bustul lui V. Maximilian, profil stînga.

În semicerc, inscripţia:

"V. MAXIMILIAN — 30 APRILIE 1930"

Dim. 224 × cca. 200 mm (semnat, jos: G. Stănescu).

7. *Placheta actorului I. Stănescu-Papa* (1873—1926)

Placheta de bronz, dreptunghiulară, partea de sus în semicerc.

Unifaţa — Bustul lui Ion Stănescu-Papa, privit din faţă.

Dim. cca. 55 × 35 mm (semnat, dreapta: Stănescu).

8. *Placheta actriţei Sonia Cluceru* (1892—1955)

Placheta în bronz, dreptunghiulară, partea de sus în semicerc.

Unifaţă — Bustul Soniei Cluceru, profil stînga.

Dim. 375—450 mm (semnat: indescifrabil).

9. *Placheta actorului şi profesorului Ion Manolescu* (1880—1959)

Placheta în bronz, dreptunghiulară, partea de sus în semicerc.

Unifaţă — Profilul lui Ion Manolescu, stînga, cu inscripţia jos, reliefată:

« 1880 — ION MANOLESCU — 1959 »

Dim. 375 × 445 mm (semnat, jos: G. Stănescu).

INSIGNE CU CARACTER MEMORIALISTIC SAU FESTIV

1912

1. *Insigna Societăţii artiştilor romîni « SCENA »*

Unifaţă — Un cadru de metal de formă pătrată, terminîndu-se sus şi jos cu cîte un unghiu, acoperită în întregime cu email; jumătatea de sus albă, iar în cealaltă jumătate un tricolor romînesc. Toate aceste culori emailate sînt despărţite de un firicel de metal galben.

Pe emailul de culoare albă, sub o mască de teatru, inscripţia: « S C E N A », iar pe fiecare culoare a tricolorului romînesc iniţialele: « S.A.R. » ceea ce însemnă « Societatea Artiştilor Romîni ».

Dim. 15 × 15 mm.

În 1912, sub denumirea de « Scena » (Societatea de ajutor reciproc a artiştilor de toate genurile), a luat fiinţă la Bucureşti: «S.A.R.», cu sediul la început pe calea Griviţei, 213, apoi pe str. Sft. Ionică, 5, ca la urmă societatea aceasta să se contopească cu « S.A.D.R. »

Primul preşedinte al acestei societăţi de artişti profesionişti a fost actorul Ştefan Iulian, apoi Constantin Tănase.

2. *Insigna « Sindicatului Artiştilor Dramatici şi Lirici din Romînia».*

Unifaţă — Pe un cadru de metal argintat, de formă rotundă, într-un cerc perlat, se vede reliefată o liră cu două măşti teatrale (hilară şi tragică), toate acestea peste o ramură de frunze, avînd în semicerc, inscripţia: « SINDICATUL

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTIŞTILOR DRAMATICI », iar în continuare, pe două rînduri, « ŞI/LYRICI ».

Dim. 21 mm.

În 1919, ianuarie 5, s-a înfiinţat în Bucureşti asociaţia profesională a artiştilor romîni sub denumirea de: « S.A.D.L. », din Romînia. Primul preşedinte a fost Ion Manolescu, urmat apoi de Petre I. Sturdza, I. I. Livescu, Maria Filotti, V. Maximilian, G. Storin ş.a.

Societatea « Scena » şi « Loja Artiştilor» au fuzionat cu « S. A.D.R. », pentru ca sindicatul artiştilor să apere interesele morale şi materiale ale tuturor artiştilor de orice categorie.

1946

3. *Insigna «Uniunea Sindicatelor Artiştilor şi Ziariştilor»*

Unifaţă — Pe o bucată de metal, de forma unei palete, se vede, pe suprafaţa acoperită de email alb, o mască hilară de email roşu, o carte deschisă, avînd în spatele ei gîtul unui vas de email roşu, cu o pană albă. Sus, în primul plan, două pensule. În stînga insignei, un turn de fabrică din metal galben.

Dim. cca. 16—17 mm.

În 1946 a luat fiinţă « Uniunea Sindicatelor Artiştilor şi Ziariştilor » (USAZ), sediul în Bucureşti, str. Gabriel Péri, 2, sub preşedinţia Acad. Mihail Sadoveanu.

1954

4. *Insigna «Concursului artistic al Căminelor Culturale»*

Unifaţă — Pe o placă de metal galben, rotundă la mijloc, pe email albastru, două figuri de ţărani în costume naţionale joacă, ţinîndu-se de mînă, încadraţi de inscripţia circulară: « CONCURSUL ARTISTIC AL CĂMINELOR » şi de o bordură galbenă formată din spice de grîu.

Deasupra insignei, un tricolor, iar jos, pe email alb inscripţia « 1954 ».

Dim. 27 mm.

În Bucureşti, la 1954, la concursul artistic al căminelor culturale, au participat aproape toate căminele culturale din ţară, cu cele mai reprezentative producţii culturale şi artistice.

1956

5. *Insigna «Decada dramaturgiei originale»*

Unifaţă—Pe o placă de metal galben, dreptunghiulară, cu colţurile rotunde, în mijloc, pe fond emailat în albastru, o mască teatrală, în profil, stînga, încadrată de o panglică emailată în alb, cu inscripţia circulară: « DECADA DRAMATURGIEI ORIGINALE 1956 ».

Pe marginea insignei sînt două frunze de lauri, în galben, cu opt zimţuri laterale, iar deasupra un mic tricolor al R.P.R.

Dim. 22×17 mm.

Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a organizat în 1956, pentru toate Teatrele de stat din ţară, decada dramaturgiei originale. Cu acest prilej s-a bătut această insignă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1956

6. *Insigna comemorării a 50 de ani de la inaugurarea clădirii Teatrului Naţional V. Alecsandri din Iaşi şi a 140 de ani de la primul spectacol în limba romînă*

Unifaţă—Pe o placă de metal de formă ovală, emailată, este reprezentată faţada clădirii Teatrului Naţional ieşean (puţin asemănătoare), cu statuia lui V. Alecsandri, în faţă. Deasupra clădirii, cer albastru deschis. Sus, pe o panglică emailată în albastru închis, inscripţia: «1816—1956», iar jos, un tricolor, avînd lateral, în vîrfuri, două frunze de lauri, galbene.

Insigna este agăţată de o plăcuţă emailată în albastru închis, pe care se citeşte inscripţia, în două rînduri:

« TEATRUL NAŢIONAL
V. ALECSANDRI. IAŞI »

Pe reversul insignei—reliefat, se citeşte inscripţia, în trei rînduri:

« 140 ANI DE LA
PRIMUL SPECTACOL
ÎN LIMBA ROMÎNĂ »

Dim. insignei: 21×19 mm, dim. plachetei: 5×22 mm.

1956—1957

7. *Insigna celui de «Al IV-lea Congres al artiştilor amatori de la sate»*

Unifaţă—Pe o placă de metal galben, ovală, în mijloc, pe email roşu, un căluşar, în costum tradiţional, sprijinit de un băţ, joacă, încadrat fiind de o panglică de email alb, pe care se citeşte inscripţia: 1956.

« AL IV-LEA CONCURS AL ARTIŞTILOR
AMATORI DE LA SATE 1957 »

Sus, în email albastru deschis, inscripţia: « IV », jos, două tricoloruri ale R.P.R., lateral, pe margine, frunze de stejar, galbene.

Dim. 23×30 mm.

1958

8. *Insigna «Festivalul Teatrelor Dramatice Bucureşti»*

Unifaţă—Pe o placă de metal galben, dreptunghiulară, cu colţurile de jos rotunjite, la mijloc în dreapta, pe fond emailat în negru, o mască de teatru, galbenă, iar sus, în stînga, emailat în roşu, o perdea în falduri, cu inscripţia: « 1958 ».

Toate acestea sînt încadrate de o panglică de email albastru, pe care se poate citi inscripţia circulară:

« FESTIVALUL TEATRELOR DRAMATICE.
BUCUREŞTI »

Sus, deasupra insignei, un tricolor romînesc, avînd lateral două frunzuliţe de stejar galbene.

Dim. 20×8 mm.

1958

9. *Insigna Festivalul bienal I. L. Caragiale al Teatrului de Amatori*

Unifaţă—Pe o placă de metal galben, pe email roşu cu bordura subţire galbenă, un mic bust al lui I. L. Caragiale reliefat, iar pe restul cîmpului, în şase rînduri, inscripţia:

« FESTIVALUL BIENAL
I. L. CARAGIALE
AL
TEATRULUI
DE
AMATORI »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De o parte şi de alta a acestei inscripţii se văd două frunze de stejar, de metal galben, avînd jos inscripţia: « 1958 »
Dim. 21×28 mm.

1958

10. *Insigna comemorării a 10 ani de activitate a « Teatrului de stat » din Arad*

Unifaţă — Pe o placă de metal galben, în stînga emailat, profilul unui chip omenesc, urmat de o făclie emailată, în galben, iar flacăra în roşu, precum şi de o panglică în spirală, în email alb, pe care se poate citi inscripţia:

« 1948—1958. TEATRUL DE STAT ARAD »

Între făclie şi panglică o porţiune de email galben deschis.
Dim. cca. 15×20 mm.

11. *Insigna « Festivalul internaţional al teatrului de păpuşi şi marionete »*

Unifaţă — Pe o placă de email galben, rotundă şi puţin convexă, pe email albastru deschis, un desen de forma unui glob pămîntesc, cu meridianele din firicele galbene; se profilează spre dreapta capul unei păpuşi în email alb, mînuită de o mînă cu trei degete resfirate, în email galben închis, iar costumul păpuşii în email roşu.
De jur împrejurul globului, o panglică în email alb, pe care se poate citi inscripţia circulară:

« FESTIVALUL INTERNAŢIONAL
AL TEATRELOR DE PĂPUŞI ŞI MARIONETE
BUCUREŞTI 1958 »

Dim. 27 mm.
Asemănător acestei insigne s-a mai făcut şi o altă variantă, cu aceeaşi inscripţie, dar altfel colorată: globul pămîntesc colorat în albastru închis, iar mîna care mînuieşte păpuşa, în email alb.

1958

12. *Insigna « Teatrului Naţional I. L. Caragiale » din Bucureşti*

Unifaţă — Pe o placă de metal argintată, rotundă, profilul lui I. L. Caragiale, stînga, încadrat de inscripţia circulară, reliefată:

« TEATRUL NAŢIONAL I. L. CARAGIALE ».

Dedesubtul bustului, două ramuri de stejar, ce se unesc.
Dim. 20 mm.

Cu prilejul turneului Teatrului Naţional I. L. Caragiale în U.R.S.S. s-au bătut asemenea insigne pentru a fi distribuite spectatorilor de la Moscova.

1960

13. *Insigna celui de « Al II-lea festival bienal de teatru I. L. Caragiale »*

Unifaţă — Pe o placă de metal galben, rotundă şi puţin convexă, la mijloc, pe un fond emailat în roşu închis, bustul lui I. L. Caragiale, reliefat, încadrat de două ramuri de stejar, iar jos steagul roşu al oamenilor muncii şi tricolorul R.P.R.
Pe marginea insignei, inscripţia circulară este scrisă pe email alb:

« AL II-LEA FESTIVAL BIENAL DE TEATRU
I. L. CARAGIALE, 1960 »

Dim. cca. 25 mm.

1960

14. *Insigna celui de « Al II-lea festival internaţional al teatrelor de păpuşi şi marionete ».*

Unifaţă — Pe o placă de metal galben, dreptunghiulară, convexă, pe un fond emailat în negru, reprezentînd o cortină, se desprinde o marionetă, trasă de sfori. Sus, pe acelaşi fond negru, inscripţia în două rînduri:

« AL DOILEA FESTIVAL INTERNAŢIONAL
AL TEATRELOR DE PĂPUŞI ŞI MARIONETE»

În stînga, lateral, cîmp liber emailat în galben, iar la dreapta, emailul este de culoare mov deschis, pe care se citeşte inscripţia, în continuare:

« BUCUREŞTI SEPTEMBRIE 1960 »

(jos).
Dim. 24×32 mm.

★

Evident, această sumară prezentare, care nu epuizează problema nici sub aspect descriptiv, nu constituie o listă completă a medalisticii teatrale romîneşti.

GEORGE FRANGA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE STEPHĂNESCU, PROFESOR DE CÎNT

George Stephănescu, fondatorul şcolii vocale romîneşti, este una dintre cele mai reprezentative personalităţi ale mişcării artistice bucureştene de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea. Timp de o jumătate de veac el a adus muzicii noastre contribuţia unei activităţi remarcabile, cu atît mai eficiente cu cît ea se înscrie pe linia unor imperioase cerinţe ale epocii. Absorbit de ideea făuririi temeiurilor teatrului liric romînesc — element deosebit de important pentru acel moment istoric — el s-a dedicat idealului său cu toate posibilităţile pe care talentul şi pregătirea i le puneau la îndemînă. Organizator şi conducător al primelor trupe lirice pămîntene, compozitor, dirijor şi profesor, Stephănescu a fost, mai mult decît orice, un pedagog. Nu numai pentru că a muncit cu rîvnă cîteva decenii şi pe tărîm didactic, ci pentru că în toate laturile activităţii sale a fost un îndrumător. În sala de clasă, pe scena teatrului, sau în casa lui de pe strada Pitar-Moşu, el a educat, a cizelat talente, voci, a format personalităţi artistice, şi munca lui a rodit din plin prin elevii care au constituit primele generaţii de artişti lirici din ţara noastră. Astfel, capacitatea artistică şi pedagogică a profesorului s-a realizat în pleiada de cîntăreţi pe care i-a crescut: Dimitrie Popovici-Bayreuth, Giovanni Dumitrescu, Grigore Gabrielescu, Leonard [1], Aurel Eliade, I. Băjenaru, Dimitrie Theodorescu, C. Cairetti, C. Grigoriu etc. [2]. Toate aceste nume au intrat în istoria noastră muzicală; dintre ele unele au găsit răsunet şi peste hotare, ducînd pînă departe solia tinerei şcoli artistice romîneşti.

Aportul lui Stephănescu la dezvoltarea învăţămîntului muzical este cu atît mai substanţial, cu cît se situează într-o perioadă în care acesta era veriga principală în înlănţuirea fenomenelor vieţii muzicale a epocii. Ajuns la un stadiu în care caracterul intim şi amatorismul concertelor de salon deveniseră o frînă în creşterea artei profesioniste, interesul pentru muzică începe să pătrundă în conştiinţa unui public tot mai larg. Existenţa unui teatru romînesc în care cîntecul avea un loc însemnat, ca şi începuturile unei vieţi muzicale fac necesar un învăţămînt artistic care să dea tinerelor talente autohtone o pregătire profesională. Primul pas pentru traducerea în realitate a acestui deziderat este înfiinţarea Conservatorului din Bucureşti, la 1864.

Deşi o parte din corpul didactic poate fi alcătuit din dascăli romîni, pentru unele discipline ca de pildă cîntul, noul Conservator este nevoit să apeleze la ajutorul unor muzicanţi străini. Astfel, titularul catedrei de « bel-canto » este un italian, Casimiro Biscotini — fost profesor de liceu —, cu toate că nici acesta nu era « special în cîntat ». Ceva mai tîrziu, Biscotini pleacă la Iaşi, iar catedra sa de canto-băieţi [3] este ocupată de Janvier Gargiulo, « Membru al Academiei Santa Cecilia din Roma şi al altor Academii italiene ». Titlurile acestea răsunătoare nu par să atragă prea mulţi elevi, căci după mărturia unui contemporan « lipsa de elevi este o primă dificultate ce întîmpină Conservatorul. Clasele de instrumente (. . .) şi clasa colectivă a armoniei pot afla mai lesne şcolari; nu însă tot aşa clasele anevoioase ale dificilei arte a cîntării » [4]. Explicaţia situaţiei stă în lipsa de perspective a absolvenţilor claselor de cînt; dacă un instrumentist avea oarecare posibilităţi de a-şi cîştiga existenţa, pentru un cîntăreţ, în schimb, singura cale deschisă era aceea a corurilor bisericeşti, căci teatrul romînesc cuprindea numai pe absolvenţii clasei de dramă. În afară de aceasta, elevii neprimind nici un sprijin material de la stat, clasele nu erau frecventate decît de cei avuţi, diletanţi care neurmărind să abordeze o profesiune artistică, socoteau învăţătura muzicală doar o trecere de timp plăcută şi nu înţelegeau să se încadreze unei discipline severe. Din lipsă de elevi, profesorii erau nevoiţi să accepte chiar pe cei fără voce sau talent; aceasta cu atît mai mult, cu cît munca fiindu-le apreciată după numărul şi nu după calitatea şcolarilor, riscau oricînd să-şi vadă catedra desfiinţată, ca inutilă. Acestor greutăţi li se mai adăugau şi altele: pianele

[1] Menţionat de G. Breazul în *Învăţămîntul muzical în Ţara Romînească. La împlinirea a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică şi de declamaţiune din Bucureşti*, Buc., 1955.

[2] Printre elevii lui Stephănescu se numără şi cîţiva care s-au dedicat carierei didactice, făcîndu-se cunoscuţi şi preţuiţi pe acest tărîm, ca de pildă D. G. Kiriac.

[3] Catedra de canto se divizase în două, clasa de eleve fiind condusă de profesoara Ana (Niniţa) Alexandrescu.

[4] N.A., *Conservatorul*, în *Trompeta Carpaţilor*, Buc., VIII (1870), nr. 847, 23 august/4 septembrie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dezacordate « încît trebuie fiecare sunet să-l îndrepte profesorul cu vocea » [1], şi lipsa notelor muzicale ca material didactic, şi în plus eleve « cari după ce au urmat tot anul părăsesc clasa tocmai aproape de finele anului sub pretext că se mărită » [2].

Cam aceasta era atmosfera în clasele de « bel-canto » ale Conservatorului în preajma intrării lui George Stephănescu în corpul profesoral.

Stephănescu venea de la Paris unde învăţase armonia şi compoziţia cu Reber, Auber şi Ambroise Thomas. În acelaşi timp, în dorinţa de a studia cîntul, asistase ca auditor la clasa celebrului bariton Delle-Sedie, artist de operă valoros — partenerul Adelinei Patti şi al lui Tamberlick la Teatrul italian — şi excelent cîntăreţ de concert. În clasa lui Delle-Sedie, « reprezentant tipic al marii şcoli italiene » [3], a studiat Stephănescu arta cîntului şi, mai ales, arta de a învăţa pe alţii să cînte.

Întors în ţară la 1870, începe o activitate bogată în scopul creării premiselor pentru alcătuirea unei trupe lirice romîneşti, menită să înlăture formaţiile străine care acaparaseră viaţa muzicală. Înţelegînd că prima treaptă pentru a ajunge la înfăptuire este statornicirea unui învăţămînt vocal temeinic în Conservator, solicită o catedră de canto. Comisia de concurs formată din Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher şi Iulius Wiest îi primeşte în unanimitate candidatura şi la 4 octombrie 1872 e numit profesor de « solfegiu şi bel-canto » la Conservatorul din Bucureşti. Se pare că în primii ani de activitate, pe lîngă această clasă, pe care el o numeşte, sintetizînd conţinutul cursului predat, « clasă de mecanism vocal » şi de « stil şi interpretaţie », Stephănescu mai conducea şi o clasă corală, credem însă că pentru puţin timp [4].

Încă de la început, tînărul profesor întîmpină neînţelegere pentru punctul de vedere nou pe care îl aducea într-un domeniu în care pînă atunci stăpînise empiricul. Obişnuiţi ca aşa-zişii profesori de cînt să nu ceară altceva decît citirea textului muzical, fără nici o grijă pentru tehnica vocală, contemporanii săi nu puteau înţelege de ce Stephănescu îi acorda atîta importanţă. Le părea inutil studiul minuţios al fiecărui sunet, al fiecărei probleme ce se ridica în faţa elevilor, studiu arid şi de durată, dar ale cărui rezultate se vădeau în timp. Cînd Spicq, cronicarul de la *Journal de Bucarest*, îi reproşa « răceala » cu care cîntă elevii, el nu exprima decît uimirea şi opacitatea profanilor în faţa metodei sale noi. Stephănescu era acuzat că se ocupă prea mult de « vocalize » şi i se cerea să pună în studiu încă de la început arii grele, în credinţa că în felul acesta va putea insufla elevului « foc, imaginaţie şi pasiune » [5], chiar atunci cînd natura nu l-a înzestrat cu asemenea calităţi. Eroarea gravă cu privire la studiul cîntului şi la dificultăţile lui, pe care o constituiau aceste idei, este evidentă. Corul criticilor se înverşuna împotriva lui Stephănescu, găsind sistemului său de predare fel de fel de cusururi; dacă unii erau nemulţumiţi pentru că se ocupa prea mult de tehnică, alţii în schimb îi reproşau tocmai contrariul. « Am observat, şi aceasta cu puţină bucurie — scrie alt cronicar — că elevii d-sale fiecare cîntă tot cum se pricepe, conduşi numai de bunul simţ » [6]. Adevărul, între aceste două extreme, nu este greu de stabilit la o cercetare a programei analitice a claselor de canto, de a cărei întocmire Stephănescu nu era străin desigur. Primii doi ani sînt în întregime consacraţi studiului tehnicii: emisia vocală, legarea şi filarea sunetelor, exerciţiile de agilitate şi vocalizele gradate. Repertoriul intra în lucru începînd din anul trei şi cuprindea « bucăţi din opere în diferite stiluri ». Ce se înţelegea prin « diferite stiluri » se poate vedea din programele audiţiilor şi examenelor: predominant este reper-

[1] N.A., *Conservatorul*, în *Trompeta Carpaţilor*, Buc., VIII (1870), nr. 847, 23 august/4 septembrie.

[2] *Ibidem*.

[3] *Nouvelles diverses*, în *Le Ménestrel*, Paris (1867), nr. 44, 29 septembrie, p. 351.

[4] O ştire despre aceasta găsim în anunţul audiţiei publice din 27 iulie 1875. Elevii « clasei corale profesor G. Stephănescu » cîntă, după cum glăsuieşte programul: « Fragment din 'cele 4 timpuri' oratoru lui Haydn.

a) Primăvara dulce mai — cor

b) O Provedinţă — terţet şi cor

c) Florie — terţet şi cor » (*Monitorul oficial*, 1875, 26 iulie, nr. 137, p. 3083). La această manifestare Stephănescu mai este reprezentat şi prin doi elevi de la clasa de canto cu arii de Donizetti şi Mozart.

[5] Spicq, *Conservatoire de musique et de déclamation*, în *Le Journal de Bucarest*, Buc., V (1874), nr. 403, 16 iulie, p. 3.

[6] *Conservatorul de musică şi declamaţie*, în *Lyra romînă*, Buc., I (1880), nr. 28, 10 iulie, p. 220.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

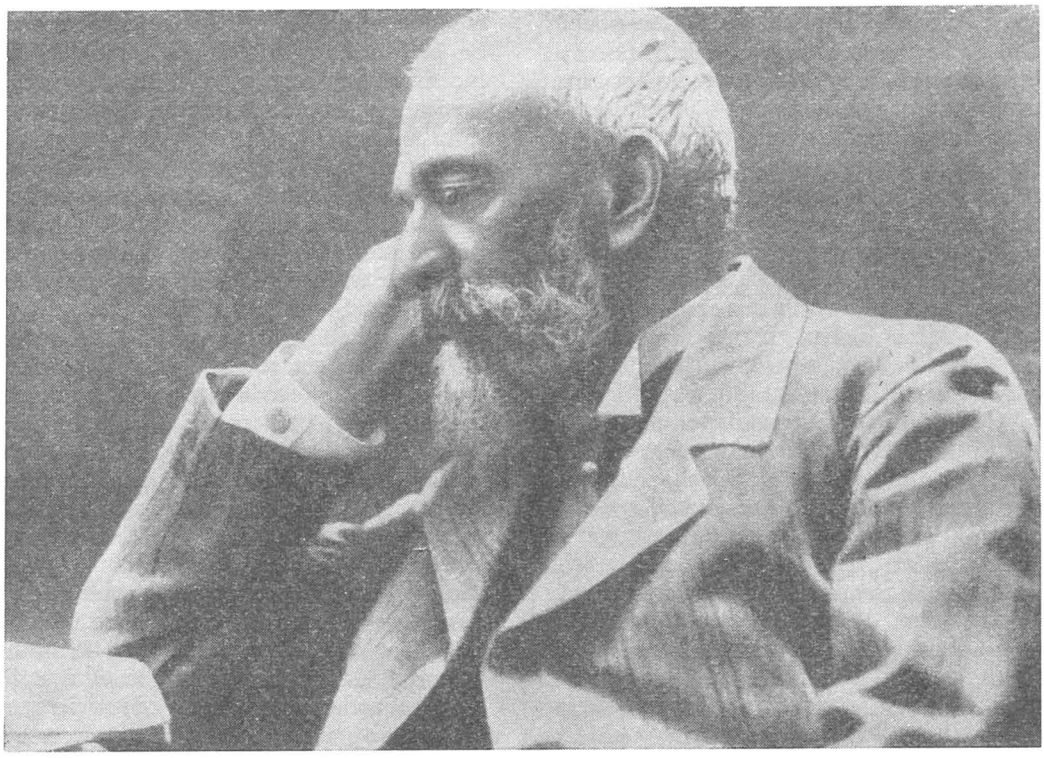


Fig. 1. — George Stephănescu, fotografie inedită.

toriul italian — Verdi, Donizetti, Rossini şi Bellini —, ca şi cel francez — Meyerbeer, Auber şi Grétry care sînt la loc de cinste. Muzica germană figurează foarte rar, doar cu cîte o arie de Mozart, iar cea rusă este încă şi mai puţin prezentă; abia de poţi întîlni cîte o arie de Ceaikovski. Muzica vocală de concert — liedul, oratoriul, ariile antice — lipsesc aproape cu desăvîrşire.

Evident, programa e unilaterală, fiind axată numai pe operă, şi chiar în acest sens e departe de a fi completă. Corespunde însă în totul gustului şi cerinţelor artistice ale vremii, limitele ei sînt şi limitele vieţii muzicale a epocii. Viaţa de concert nu luase încă dezvoltare şi mijlocul esenţial de a lua contact cu muzica rămînea teatrul liric. Publicul cunoştea şi gusta opera şi opereta, cu care se obişnuise şi care-i vorbeau explicit prin intermediul spectacolului propriu-zis. Monumentalitatea severă a unui oratoriu sau farmecul discret, de o mare subtilitate de nuanţe al liedului nu intrau în sfera culturii sale muzicale, încă rudimentare. Dar chiar în acest cadru limitat — muzica de operă — programa nu atinge toate capitolele literaturii universale a genului, reducîndu-se la creaţiile franceze şi italiene interpretate în mod frecvent de cîntăreţii străini, mai adesea italieni, ce poposeau la Bucureşti. Trebuie ţinut seamă de asemenea şi de formaţia franco-italiană a profesorului, căruia acestea îi erau desigur mai apropiate decît muzica wagneriană sau creaţia lui Glinka de pildă. Deci pe de o parte unilateralitatea programei Conservatorului se explică prin îngustimea preocupărilor muzicale concentrate în jurul scenei; pe de altă parte însă, scopul clasei de canto fiind acela de a forma tocmai cîntăreţi de operă, era firesc ca accentul să cadă pe repertoriul respectiv.

Audiţiile publice de sfîrşit de an, cel mai bun prilej de verificare şi apreciere a muncii profesorului şi a capacităţii elevilor, dovedesc rezultatele frumoase obţinute de Stephănescu. Tot mai des, în relatările asupra examenelor, sînt menţionaţi în termenii cei mai elogioşi elevii săi: tenorii Gabrielescu, Băjenaru, Giovanni Dumitrescu, Raşianu, baritonii Aurel Eliade, Cairetti, Dimitrie Popovici sau basul Theodorescu. Chiar acei critici care-i sînt potrivnici şi continuă să susţină contra evidenţei că « şcoala nu e destul de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

serioasă»[1] sau că «profesorul nu se ocupă destul cu formarea elevilor»[2], sînt nevoiți să recunoască, împotriva propriilor lor afirmații, că unii cîntă cu «emisiune și respirațiune perfectă, gustul rafinat»[3].

Cu această mînă de elevi destoinici, Stephănescu înjghebează pe scena Teatrului Național spectacole de operetă în romînește. Entuziasmați de ideea sa, i se alătură și cîțiva actori dramatici, dotați cu oarecare înclinații muzicale — dintre care cităm pe Amelia Velner, Ana Dănescu, Alexandrina Gavala (viitoarea lui soție) și excelenții actori de comedie Mateescu, Iulian etc. Ocupîndu-se îndeaproape de ei și învățîndu-i să cînte, Stephănescu reușește să închege nucleul unei formații lirice, de operetă deocamdată, căci nu putea fi vorba încă de forțe pentru o trupă de operă. În această formație se joacă *Lampa fermecată* de Wachmann, *Bunăseara vecine* de Poise. Tot din inițiativa lui, se pun în scenă pentru prima oară la noi operetele lui Offenbach — *Choufleury* și *Insula Tulipatan* —, *Boccacio* de Suppé, ca și opera comică *Nunta Jeanettei* de Massé și altele.

Consecvent ideii sale de a ajunge la reprezentarea operelor din marele repertoriu, pornind de la vodevil și trecînd treptat prin operetă și operă comică, Stephănescu realizează prin montarea acestor spectacole prima etapă a evoluției către cele cîteva stagiuni de operă romînească din ultimele două decenii ale veacului, care aveau să-i dea loc de ctitor în istoria noastră muzicală.

Eforturile «maestrului» și ale trupei sînt încununate de succes și aplauzele entuziaste ale publicului răsplătesc din plin pe interpreți și dirijor. Cronicile transmit răsunetul elogiilor unanime și subliniază aportul lui Stephănescu, care, după cum spune Grigore Ventura, «a fost nevoit să creeze tot: cîntăreți, cîntărețe, cor; el i-a inventat și format prin studiu răbdător și perseverent, în ciuda greutăților de toate felurile pe care le întîmpina la fiecare pas. Astfel, succesul i se datorează lui în mare parte»[4].

Una din greutățile la care se referea Ventura era și organizarea deficientă a învățămîntului vocal din Conservator. Divizarea cursului de canto în clase separate pentru băieți și fete ca și lipsa unei clase de operă, împiedica studiul în comun și nu dădea elevilor posibilitatea să învețe tocmai ceea ce este mai greu în arta interpretativă, încadrarea într-un ansamblu. În afară de aceasta, lipsa cursurilor ajutătoare de dicțiune, mișcare scenică etc., în care să se aprofundeze elementele de bază ale artei teatrale, frîna și ea pregătirea absolvenților. Pentru înlăturarea acestor deficiențe și pentru completarea învățămîntului muzical cu toate disciplinele necesare unui artist de operă, Stephănescu a luptat timp de trei decenii.

Prima încercare de a lucra «studii de ansamblu» o face în timpul unei absențe prelungite a profesoarei Ninița Alexandrescu, preluînd temporar clasa de eleve a acesteia. Rezultatele acestei fuzionări sînt mulțumitoare; se pot în fine pune în lucru nu numai arii izolate, ci scene, chiar acte întregi din opere; după un timp însă titulara catedrei revenind, Stephănescu e nevoit să renunțe la clasa mixtă ce și-o alcătuise. Ca să poată continua munca începută, el se adresează ministerului, cerînd să i se acorde a avea o clasă «de ambe sexe», cu atît mai mult cu cît doleanțele sale nu contraziceau regulamentul școlii, care prevedea clase vocale mixte și nu despărțite cum erau de fapt[5]. Cererea sa rămîne fără ecou și vor trece mai bine de zece ani pînă cînd oficialitatea indiferentă va lua în seamă insistențele sale repetate și le va da un răspuns favorabil.

O ocazie binevenită de a-și pune în practică ideile și de a organiza o școală de de muzică vocală completă, modernă, i se ivește o dată cu înființarea Academiei de muzică și artă dramatică a Teatrului popular.

În 1899 o mînă de oameni, dintre care un actor, Stefan Vellescu, cîțiva muzicieni ca tenorul C. Grigoriu, pianistul D. Dimitriu, profesorii Oscar Pursch și Ercole Carini, publiciștii Grigore Ventura, Th. M. Stoenescu, C. M. Coordoneanu și alți oameni de cultură, iau inițiativa întemeierii unei societăți avînd ca scop înființarea unui teatru și a unei școli de muzică și artă dramatică.

Este semnificativ pentru poziția societății, obiectivul pe care și-l trasează; ea își propune să fondeze un teatru pentru «toată suflarea», căci acesta «începe a fi o necesitate pentru întregul popor», după ce timp de mai bine de jumătate de secol fusese «un mijloc de petrecere

[1] *Esamenele Conservatorului*, în *Romînia muzicală*, Buc., I (1890), nr. 8, 15 iunie, p. 1—2.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

[4] ARUTNEV, *La Soirée théâtrale*, în *L'Indépendance roumaine*, IX (1885), 5/17 ianuarie.

[5] Arh. St. București, fond M.I.P.C., dos. 11/1891, f. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru o anume clasă privilegiată »[1]. Proiectele de organizare, repertoriul, care pun accentul pe accesibilitate, precum şi denumirea de Teatru popular poartă amprenta tendinţelor culturalizatoare propagate prin coloanele *Contemporanului*. Străduinţa grupului socialist din jurul revistei rodea încă zece ani după dispariţia ei, în rîndurile unor intelectuali cinstiţi. Pe aceeaşi linie de interes pentru ridicarea claselor sociale lipsite de cultură se înscrie şi iniţiativa organizatorilor Teatrului popular, care îşi motivau astfel acţiunea: « Existenţa unui teatru popular, adică accesibil tuturor, se impune deci, cel puţin în capitala ţării, cu atît mai mult, cu cît el ar fi chemat să formeze gustul şi prima educaţiune artistică a celui mai numeros din straturile noastre sociale şi să ajungă a-i ridica aspiraţiunea pînă la cea mai înaltă expresie a binelui şi frumosului, propagate printr-o asemenea instituţie »[2]. De aceea pe scena Teatrului popular se vor juca numai « piese originale... », ca şi « opere comice, operete şi vodevile originale »[3].

Pentru « a pregăti pe artiştii destinaţi Teatrului popular, cît şi a înlesni studiul muzicii şi al artei dramatice tinerimii care doreşte a se devota acestor profesiuni »[4], societatea înfiinţează în 1900 Academia de muzică şi artă dramatică. Ea îşi propune să dea « o nouă direcţiune învăţămîntului pentru profesiile teatrală şi muzicală, de a lumina talente printr-o instrucţiune specială mai înaintată şi a le deschide un drum mai larg şi mai senin către orizontul adevăratei arte »[5].

Stephănescu era tocmai omul de care avea nevoie Academia. Pedagog cu idei inovatoare, cu îndrăzneală şi spirit de iniţiativă, el este cel mai indicat pentru organizarea secţiei vocale pe baze noi, moderne.

Printre hîrtiile rămase de la el s-a păstrat şi ciorna unui proiect întocmit în acest scop[6]. Proiectul prevede şapte ani de studiu — dintre care trei dedicaţi însuşirii tehnicii vocale, doi aprofundării specificului diferitelor genuri vocale în « clasa de stil şi studiu de operă, operă comică, lied, muzică religioasă » şi doi ani repertoriului « în diferitele genuri », studiat şi sub aspectul « jocului de scenă ». Paralel cu clasa de canto, elevii trebuie să urmeze cursuri de dicţiune, mimică şi declamaţie, pian, armonie, compoziţie şi istoria muzicii.

În proiectul acesta, Stephănescu schiţează doar principiile cărora le va da o dezvoltare mai amplă într-un proiect de regulament al Conservatorului, conceput mai tîrziu. El preconizează o pregătire muzicală completă la care să se adauge cunoştinţele absolut necesare unui actor, astfel încît un absolvent să posede tot ce-i poate fi folositor în cariera de artist de operă. Astfel încearcă să deschidă cîntăreţilor un orizont artistic larg, prin abordarea celor mai diferite genuri vocale, de la lied la operă, ca şi prin însuşirea legilor compoziţiei muzicale. După cum reiese din ştirile apărute în *Revista literară*, proiectul lui Stephănescu a fost respectat în cea mai mare parte în organizarea secţiei vocale a şcolii; el însuşi a funcţionat ca profesor de compoziţie şi cînt superior timp de un an.

Încurajat de reuşita ideilor sale în practica Academiei, Stephănescu reia stăruinţele pe lîngă minister pentru îmbunătăţirea situaţiei secţiei vocale din Conservator. El cere din nou să i se aprobe să aducă în clasa lui opt eleve, pentru a putea face studii de ansamblu, şi în plus permisiunea să predea « în mod gratuit un curs de doi ani de operă şi operă comică »[7]. Cererea sa e susţinută de Eduard Wachmann, directorul Conservatorului, care arată că înfiinţarea unei clase de operă ar constitui « un mare progres » pentru şcoală, recomandînd totodată cu căldură pe Stephănescu ca fiind « cel mai competinte » pentru a o dirija. Abia acum, în 1902, ea găseşte un răspuns favorabil; se admite în fine ca Stephănescu să primească în clasa lui opt eleve precum şi începerea unui curs de doi ani de « opera seria şi buffa », fără ca ministerul să-şi ia angajamentul de a prevedea pe viitor în buget vreo sumă pentru acesta. Oficialitatea nu înţelegea să atribuie fonduri cît de neînsemnate pentru această iniţiativă frumoasă şi folositoare; aceeaşi politică de nepăsare va fi dusă şi mai tîrziu, cînd profesorul va apela la forurile conducătoare pentru organizarea audiţiilor publice,

[1] *Revista literară*, XX (1899), nr. 15, 1 iunie, p. 225.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*, XX (1899), nr. 16, 10 iunie, p. 251.

[4] *Ibidem*, p. 244.

[5] *Ibidem*, XXII (1901), nr. 16, 30 noiembrie, p. 247.

[6] Manuscris aflat în colecţia Gabriel Stephănescu.

[7] Arh. St. Bucureşti, fond M.I.P.C., dos. 224/1902, f. 102.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cerînd unele înlesniri materiale. Răspunsul este edificator: « Vi se permite a vă procura o orchestră cu spesele d-voastră » [1], după cum i se « permitea » să plătească tot el şi chiria sălii.

Problemele materiale n-au reuşit însă să schimbe preocupările lui Stephănescu. Plin de entuziasm, el începe numaidecît cursul cu un număr mic de participanţi, vreo cinci-şase deocamdată. La sfîrşitul anului, clasa se produce cu scene din *Mireasa vîndută* de Smetana şi *Marta* de Flotow, « lucru nemaipomenit şi demn de toată atenţiunea şi lauda » [2].

Succesul este răsunător. Spectacolul place mai ales prin noutatea lui şi cronicile nu-şi precupeţesc cuvintele bune. Elogiile se îndreaptă către iniţiatorul acestei înfăptuiri ce nu poate rămîne fără urmări, căci existenţa în Conservator a unei clase pentru artişti de operă trebuie să reprezinte un punct de plecare şi totodată un îndemn. *Romînia musicală* subliniază meritele lui Stephănescu care a reuşit « în timp numai de 6—7 luni şi cu eleve în mare parte luate de prin alte clase... să ne dea o reprezentaţie de operă completă, cu cor, cu misă în scenă, cu artişti costumaţi şi grimaţi, lucru ce nu s-a văzut încă la Conservatorul nostru » [3]. Interpretarea nu este mai puţin lăudată, soliştii şi corul format din elevii şi elevele claselor de canto şi teorie întrunesc numai aprecieri. Numai orchestra nu se integrează în succesul general, deoarece cîntase mult prea tare acoperind vocile. De aceea Stephănescu se angajează să facă săptămînal « tot în mod gratuit, studii de operă şi operă comică cu elevii şcoalei de orchestră, împreună cu cei din clasa de operă » [4]. În felul acesta, cîntăreţii se vor familiariza cu timbrele instrumentelor şi se vor deprinde cu acompaniamentul orchestrei. Aceasta, la rîndul ei, va studia amănunţit textul muzical, se va adapta vocilor şi va cîştiga în coeziune şi supleţe. Unele partituri fiind prea grele pentru puterile şcolarilor, Stephănescu apelează la concursul profesorilor, rugîndu-i ca la audiţii şi examene să întărească partidele mai slabe. Rezultatele se pare că sînt bune, căci la sfîrşitul acelui an, reprezentarea fragmentelor din *Lucrezia Borgia*, *Favorita* şi *Faust* are succes, orchestra integrîndu-se în reuşita generală. Progresele sînt evidente; cu cei mai buni şcolari, Stephănescu abordează un repertoriu din ce în ce mai pretenţios şi producţia anuală a clasei sale este aşteptată cu nerăbdare de public, ca unul din evenimentele artistice ale stagiunii. Din nefericire, un conflict cu directorul Popovici-Bayreuth îl determină să părăsească Conservatorul şi să-şi dea demisia în 1909, abandonînd catedra pe care o ocupase cu cinste timp de 37 de ani. Retragerea din viaţa oficială nu înseamnă cîtuşi de puţin un regim de odihnă; Stephănescu continuă să lucreze stăruitor cu elevii vechi şi noi. În primii trei-patru ani, pe zidurile oraşului apăreau în fiecare primăvară afişe ce anunţau audiţiile date de către bătrînul profesor cu elevii săi particulari. Programele, variate, mergeau de la compoziţiile maestrului pînă la spectacole întregi de operă din repertoriul clasic — *Cavaleria rusticană*, *Traviata*, *Faust*, *Ernani*. Războiul îi întrerupe pentru un timp activitatea, pe care o reia însă la întoarcerea din refugiu. Prea în vîrstă (are peste 70 de ani) ca să se mai ocupe de organizarea de spectacole şi concerte publice, se mulţumeşte să lucreze în tihnă cu cîţiva elevi preferaţi pînă în 1925 cînd moare, octogenar.

★

Cele cîteva zeci de ani pe care Stephănescu le-a petrecut în mijlocul cîntăreţilor l-au apropiat de nevoile şi greutăţile lor, învăţîndu-l să le cunoască şi să le înţeleagă. Analizînd motivele pentru care mulţi dintre ei îşi pierdeau vocea de timpuriu, el îşi dă seama că lipsurile materiale, condiţiile proaste de trai sînt cauzele principale ale distrugerii sănătăţii şi vocii; lor li se mai adaugă şi îndrumarea greşită dată de profesori ignoranţi. Pentru a stăvili influenţa dăunătoare a acestora din urmă şi pentru a veni în ajutor tuturor celor ce se îndeletniceau cu muzica vocală, Stephănescu scrie un mic tratat *Despre mecanismul vocal*, ca să fie « povăţuitor în studiile precum şi în modul de predare al cîntului » [5]. Autorul, adresîndu-se mai cu seamă celor care necunoscînd nici o limbă străină nu pot cerceta lucrările similare din literatura universală de specialitate, subliniază necesitatea unei cărţi lămuritoare,

[1] Colecţia Gabriel Stephănescu, adresa M.I.P.C. nr. 30279/1907.

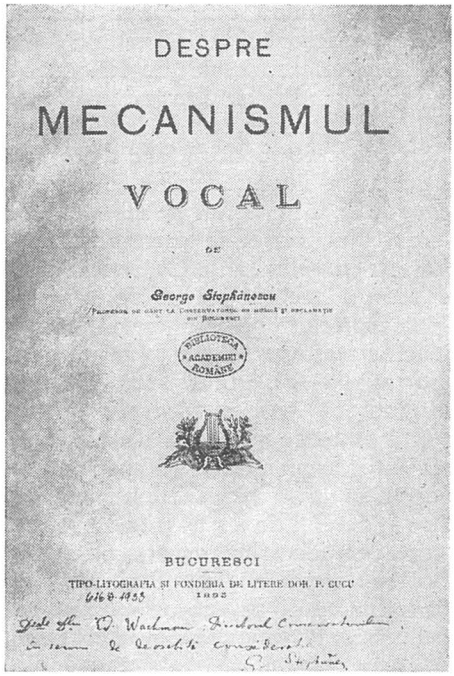
[2] Don Remi, *Examenele Conservatorului*, în *Romînia musicală*, Buc., XIV (1903), 14/28 iunie, nr. 12, p. 89.

[3] *Ibidem*.

[4] Arh. St. Bucureşti, fond M.I.P.C., dos. 262/1904, nr. 3.

[5] George Stephănescu, *Despre mecanismul vocal*, Buc., 1896, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro


DESPRE

MECANISMUL

VOCAL

de

George Stephănescu

BUCURESCI

TIPO-LITOGRAFIA ŞI FONDERIA DE LITERE DOR. P. CUCU

1896

Fig. 2.—Coperta lucrării „Despre mecanismul vocal" de G. Stephănescu

atrăgînd atenţia asupra pericolului ce prezintă o tehnică defectuoasă. El, Stephănescu, s-a silit întotdeauna să-şi îndrume elevii pe calea cea bună, bazîndu-se pe « tradiţiunile vechei şcoli italiene », dar ţinînd seama şi de « progresele făcute, mai cu seamă în cîntul dramatic, de celelalte şcoli » [1]. Dintre toate metodele atît vechi cît şi noi, a ales ceea ce practica a dovedit că este « adevărat şi util », adăugînd şi observaţii din vasta lui experienţă personală. El porneşte de la datele cunoscute atunci despre anatomia şi fiziologia aparatului vocal, subliniind că « nu este iertat cîntăreţilor şi mai cu seamă acelor care aspiră la profesorat să n-aibă nici o idee despre acestea » [2]. Dacă astăzi pare firesc ca un interpret, cîntăreţ sau instrumentist, să cunoască aparatul muscular cu care lucrează şi mecanismul lui, ca să-l poată stăpîni în mod conştient, în vremea aceea studiul procesului anatomo-fiziologic al emisiei vocale abia îşi făcea drum la noi. Enrico Mezetti, într-o lucrare anterioară, enunţase aceste principii, fără a intra însă în detalii. Stephănescu este acela care, pentru prima dată în ţara noastră, susţine importanţa studiului ştiinţific al fenomenelor fiziologice care alcătuiesc procesul execuţiei vocale, le explică, creînd premisele unor cercetări mai aprofundate în acest sens, şi pune astfel bazele pedagogiei vocale moderne romîneşti. Lucrarea este prea mică pentru a epuiza problemele, dar cuprinde strictul necesar. De altfel, nici nu are pretenţiile unui studiu exhaustiv [al problemei], ci este doar o prezentare concentrată a principiilor tehnicii vocale, în tot ce are mai esenţial. Stilul clar şi precis, tabelele şi exemplele judicios alese, fac ca explicaţiile să fie accesibile tuturor. Autorul nu se mulţumeşte să copieze exerciţiile clasice din tratatele străine, ci încearcă să le adapteze foneticii limbii noastre, dedicînd chiar un capitol special pronunţării cuvintelor — încercare meritorie, care deşi incompletă, rămîne demnă de menţionat.

Dacă unele explicaţii teoretice (de exemplu clasificarea vocilor) sînt depăşite, principiile generale sînt valabile şi azi. Caracterul ştiinţific, justeţea unor teze, ca şi anul apariţiei, îi asigură lucrării lui Stephănescu *Despre mecanismul vocal* un loc însemnat în literatura noastră muzicală[3].

Este clar că, în munca didactică, Stephănescu a urmărit neîncetat ca, pe lîngă meşteşugul pe care-l dădea elevilor săi, să le pună la îndemînă toate mijloacele pentru a ajunge la stăpînirea resurselor de exprimare artistică. Tendinţa de lărgire a orizontului, restrîns pînă atunci la studiul mecanic al instrumentului sau vocii, este caracteristică etapei de dezvoltare atinse de învăţămîntul nostru la începutul secolului al XX-lea. Ea se resimte în proiectele şi programele analitice ale timpului, în care-şi fac un loc tot mai însemnat disciplinele auxiliare, foarte importante prin perspectivele ce le deschid şcolarilor.

Stephănescu este şi el atras în acest curent şi preocupările sale, restrînse la început la specialitate, se extind cu timpul şi asupra problemelor reorganizării totale a Conservatorului.

[1] George Stephănescu, *Despre mecanismul vocal*, Buc., 1896, p. 3.

[2] *Ibidem*, p. 5.

[3] Se pare că Stephănescu a mai scris o lucrare, intitulată *Stil şi interpretaţie*, care însă n-a văzut lumina tiparului. Din totalitatea ei nu se mai păstrează astăzi decît un fragment manuscris (probabil prima parte) care tratează despre accente, ritm, frazare, motive şi adaptarea cuvintelor la melodie. Textul e întovărăşit de exemple muzicale din literatura vocală. Un mic sumar ne transmite intenţia autorului de a scrie şi despre agogică, dinamică, respiraţie ca mijloc de expresie, mimică şi gest. Manuscrisul se află în Col. Gabriel Stephănescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un proiect de regulament, rămas în manuscris [1], sintetizează ideile sale despre învățămîntul muzical, idei născute din patru decenii de practică pedagogică. Intrat în Conservator în primii ani de existență ai acestuia, el i-a trăit zi cu zi întreaga evoluție și nu cu pasivitate și indiferență, ci cu participarea activă și pasionată care-l caracteriza. Permanent prezent în miezul frămîntărilor și nevoilor școlii, el caută să le dea în acest proiect cele mai nimerite soluții.

De la bun început precizează scopul școlii ca fiind acela de a pregăti profesioniști în diferite ramuri de activitate muzicală. Aceasta îl situează pe o poziție hotărîtă împotriva diletantismului boieresc care invadase Conservatorul, la un moment dat amenințînd să devină o piedică în dezvoltarea lui și să imprime o notă de neseriozitate și inconsecvență desfășurării procesului de învățămînt.

Subliniind misiunea Conservatorului de a forma profesori și artiști profesioniști, Stephănescu precizează ramurile artei muzicale pentru care sînt pregătiți elevii.

Pentru fiecare categorie, fixează obiectele de studiu, principale și secundare, urmărind ca ele să se îmbine și să se completeze. Ca discipline obligatorii pentru toți elevii, fără deosebire de specialitate, figurează pianul, armonia și compoziția, în scopul de a da o fundamentare teoretică cunoștințelor practice.

În ceea ce privește studiul pianului, propunerea nu este nouă, ea fiind prezentată și în alte programe mai vechi, cu argumentarea că numai cunoașterea acestuia poate deschide eventualelor talente calea către creație. Absolventului cu oarecare îndemînare pentru instrument și foarte vagi noțiuni generale, Stephănescu îi opune în proiectul său imaginea unui artist muzician cu o cultură muzicală temeinică.

Bineînțeles, atenția autorului se concentrează asupra secției vocale, de a cărei organizare se ocupă în amănunțime; cunoscător al deficiențelor și necesităților teatrului și învățămîntului vocal, propunerile sale cuprind sugestii judicioase pentru îndreptarea lor. El urmărește să dea un răspuns problemelor pe care scena le pune unui actor de operă, prin adîncirea anumitor discipline specifice. Un cîntăreț cu o instrucțiune solidă din punct de vedere teoretic, posesor al unei tehnici vocale bune, este un muzician pregătit; dacă în plus, a dobîndit și deprinderea ansamblului, a orchestrei, a studiat dicțiunea, mimica, mișcarea scenică, are toate premisele pentru a ajunge la realizări valoroase. În scopul de a-i obișnui pe elevi cu scena, cu emoția ei, propune patru-cinci audiții pe an într-una din sălile Capitalei. Producțiile acestea trebuie să reprezinte și un sprijin material pentru elevi, căci din beneficiile realizate fiecare va primi o sumă proporțională cu rolul său. De altfel, subliniind că școlarii dotați « mai toți sînt fără mijloace »[2], Stephănescu s-a preocupat întotdeauna de elevii proveniți din popor, căci la ei găsea talent, putere de muncă și curajul de a păși într-o profesiune pe care prejudecățile înguste ale timpului o socoteau condamnabilă. Pentru a-i ajuta, el propune să li se acorde burse lunare, mai cu seamă celor « dovediți talentați și silitori ».

Pentru prima dată poate, se pune categoric problema remedierii situației dezastruoase a corului de la teatru. Alcătuit din « tot ce are Bucureștii mai nemuzicabil » [3], cum spunea Filimon, corul teatrului se caracteriza prin lipsă de muzicalitate și ignoranță; Stephănescu, convins că este absolut necesar să li se pretindă coriștilor o oarecare pregătire, opinează ca « de aci înainte, să nu se mai primească decît persoane care au absolvit clasa corală » și mai mult chiar, cei ce se aflau angajați în momentul respectiv, dacă nu au urmat vreo clasă de cînt, să fie obligați să frecventeze timp de doi ani acest curs.

Este curios că proiectul nu pomenește nimic despre materii ca istoria muzicii, estetică etc. — omisiune cu atît mai ciudată cu cît aceste discipline erau de mult acceptate ca indispensabile culturii unui muzician; nu e de crezut că Stephănescu le-ar fi neglijat voit. Explicația stă, credem, în faptul că manuscrisul nu este decît o schiță căreia probabil i s-au mai adus modificări și completări ulterioare.

★

Din proiectul acesta, ca și din cel privitor la Academia Teatrului popular,

[1] Manuscrisul, păstrat în colecția Gabriel Stephănescu, nu este datat, dar pare să fi fost redactat în ultimii ani de profesorat, între 1904 și 1909.

[2] George Stephănescu, *Despre mecanismul vocal*, Buc., 1896, p. 3.

[3] N. Filimon, *Despre teatrul italian. Impresiuni din sezonul anului 1858*, Buc., II (1859), nr. 74, 27 august.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se desprinde concepţia lui George Stephănescu cu privire la arta interpretării muzicale. Ea străbate printre rîndurile textului sec, cu caracter oficial, dîndu-i viaţă şi sens. Pentru Stephănescu, arta interpretării muzicale se identifică cu munca, o muncă ce nu are nimic de-a face cu rutina plicticoasă a exerciţiilor repetate mecanic la nesfîrşit, ci o stăruinţă plină de înţelegere şi entuziasm creator.

Viaţa şi activitatea sa impresionează prin dăruirea totală faţă de munca artistică, în care nu vedea o simplă meserie ci o misiune cultural-educativă.

Cu încredere nestrămutată în valoarea ideii pe care a servit-o, Stephănescu a ştiut să adune în jurul lui şi să însufleţească prin energia şi dinamismul său puternic, pe toţi cei ce — ca şi el — doreau să dea un început de viaţă — efemer e drept, dar plin de promisiuni — Operei romîne.

ANEXA

Proiect de regulament pentru şcoala de muzică şi declamaţie [1]

Scopul şi organizarea şcoalei. Obiectele de studiu

Şcoala de muzică şi declamaţie are scopul de a forma şi produce:

1. *Corişti* pentru teatru şi biserică.
2. *Cîntăreţi-solişti*, pentru teatru şi concerte.
3. *Profesori* în toate ramurile muzicale şi dramatice.
4. *Şefi de orchestră, cor* sau *bande militare.*
5. *Executanţi* pe unul sau mai multe instrumente.
6. *Compozitori.*

Pentru a atinge acest scop, ea se împarte în patru secţii: *secţia vocală, secţia instrumentală* (coarde şi instrumente de suflare), *secţia de piano şi compoziţie, secţia dramatică.*

Secţia vocală cuprinde:

a. Două clase de principiu sau citire muzicală, împreună cu *noţiuni elementare de cînt.* Aceste clase sînt obligatorii pentru oricine doreşte a face carieră muzicală. Se exceptează aceia care ar dovedi printr-un esamen, că cunosc citirea şi cîntul elementar; sau aceia care fiind mai în vîrstă şi dotaţi cu voci sau aptitudini deosebite, s-ar admite să intre-ntruna din clasele de cînt, instrumente etc. obligîndu-se a se prepara în cel mai scurt timp în studiul citirii muzicale. Una din aceste clase va fi de *elevi* cealaltă de *eleve.*

Cursul se va ţine în toate zilele, cîte două ore.

Sînt de părere, ca în alcătuirea programei de studii, să se insiste mai mult asupra *practicei,* lăsînd a se profunda teoriile în clasa de armonie, pentru acei care s-ar da la studiul compoziţiei. De asemenea găsesc cu totul absurd, că pînă acum se insistă numai asupra citirei şi se dă foarte puţină atenţie modului de a cînta. Cu chipul acesta multe voci bune sau se pierd cu totul, sau contractă defecte. De aceea am crezut că, în paralel cu noţiunile de citire să se facă şi studii elementare de cînt (mecanism vocal) de ex.: *emisiunea sunetelor pe vocale, legarea lor, pronunţarea consoanelor,* regularea respiraţiei. Numărul de elevi fiind prea mare deoarece fiecare elev, trebuie a trece mai întîi prin această clasă, este absolut nevoie a se înfiinţa *încă una* şi în cazul acesta *una din clase va fi pentru elevi, cealaltă pentru eleve.*

[1] Prin « şcoala de muzică şi declamaţie » se înţelege Conservatorul din Bucureşti. Din manuscrisul aflat în colecţia Gabriel Stephănescu dăm un fragment privitor la organizarea procesului de învăţămînt.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Studiul mecanismului vocal se va face *pe grupe* care să nu treacă peste numărul de 8 elevi, nici mai mici de 3, formate după *generul vocii* şi *aptitudine.*

b. O *clasă corală*

Această clasă va cuprinde pe toţi absolvenţii claselor de principii, care ar dori a face carieră de *corist şef, şef de cor* sau *profesor de muzică,* la gimnazii sau licee; asemenea şi pe toţi coriştii de la teatru sau bisericile statului, care n-au absolvit vreo clasă de cînt. Cursul se va face *în toate zilele cîte 2 ore.* Numărul elivilor nu poate trece de una sută.

Sînt de părere ca, de aci înainte să nu se mai primească nici în teatru, nici pe la biserici, decît persoane care au absolvit astă clasă. În primele 3 luni se va face studii mai amănunţite asupra mecanismului vocal, în mod colectiv, pe grupe ca la clasele de principii. Restul *primului an* şi *al 2-lea* se va pune în studiu piese corale profane şi religioase de maeştri străini şi romîni. Totuşi fiecare lecţie se va începe prin cîteva exerciţii de mecanism vocal.

c) *Trei clase de mecanism vocal şi solfegiu.*

Cursul se face în toate zilele cîte două ore. Durata studiului va fi de 3 ani *maximum,* şi de doi ani minimum. Numărul elevilor nu va trece peste 20.

Două sînt deja, d-nele Assan şi Anghel. O a treia, *pentru bărbaţi,* trebuie a se înfiinţa pentru acei care se destină la profesorat în licee, şcoli sau institute particulare. În aceste clase se va studia *mecanismul vocal, solfegii şi vocalize, noţiuni generale de frazare* precum şi cînturi uşoare din diferiţi autori.

d) *Două clase de cînt* avînd un curs de mecanism vocal şi solfegiu şi un curs superior de *stil, interpretaţie* şi *declamaţie lirică.* În aceste clase se primesc numai acei elevi care se destină teatrului, concertului sau vor a deveni profesori de cînt. Cursul inferior, de mecanism vocal va avea o durată de 3 ani *maximum* şi 2 ani *minimum;* cel superior va avea durata de 2 ani. Numărul elevilor în fiecare clasă nu va trece peste 20. Cursul se va ţine în *toate zilele.* Una din aceste clase are numai *eleve;* cealaltă este de *ambe-sexe.*

Acestea sînt deja d-na Leria şi D-l Stefănescu.

e) *Două clase de operă.*

(Sînt deja)

În aceste clase se va studia *ansambluri* şi *scene* din opere şi operecomice, din punctul de vedere al cîntului declamativ, mimicii şi al jocului de scenă. Numărul elevilor de ambe sexe nu va trece peste 14. Cursul se face de două ori pe săptămînă, cîte 2 ore.

Profesorii de operă să fie obligaţi a face odată pe săptămînă, cu orchestra de elevi studii de acompaniament pentru *ansambluri* şi *scenele* şi *ariile* studiate. În caz cînd profesorii n-ar avea şi calitatea de şefi de orchestră aceste cursuri se vor face de profesorul de compoziţie, asistat de unul din profesorii de operă, cari va atrage atenţia elevilor asupra efectelor de orchestră cum şi asupra modului de a o urma.

Secţia instrumentală cuprinde:

a) *două clase de vioară* (care sînt deja) avînd un *curs inferior* şi un *curs superior,* fiecare de 3 ani. În amîndouă se va face, în mod obligator, cu cîţiva din elevi studii pe violă. Cursul se ţine de *4 ori pe săptămînă, cîte două ore.* Numărul elevilor nu va trece de 16.

b) două clase de violoncel (sînt deja) tot astfel ca şi vioara.

c) clasă de flaut
,, ,, oboe
,, ,, clarinet

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

clasă de fagot
„ „ corn
„ „ trompetă
„ „ trombon
„ „ harpă

Fiecare din aceste clase au un curs de 5 ani. El se va face de 4 ori pe săptămînă cîte 2 ore.

d) *o clasă de muzică de cameră*

Elevii se recrutează din absolvenţii şi elevii ultimului an de la instrumentele de coardă, suflare şi piano. Se face de *3 ori pe săptămînă cîte 2 ore.*

N.B. Această clasă ar fi de dorit să se facă de profesorul de compoziţie, care cunoscînd formele muzicale singur poate regula modul de interpretare a pieselor clasice şi moderne ce se pun în studiu.

Secţiunea pianului şi compoziţiei cuprinde:

a) Patru clase de piano (care sînt deja) fiecare avînd un *curs inferior* şi un *curs superior*, de cîte 3 ani fiecare. Se face *în toate zilele* cîte 2 ore. Elevii care se determină *în mod special* pianului pentru a deveni *executanţi* sau *profesori* nu pot fi în număr mai mare de 6. În afară de aceştia, vor urma la aceste clase cursul inferior elevii de *cînt, mecanism vocal* şi *compoziţie.*

b) *o clasă de armonie, melodie şi noţiuni elementare de compoziţie.*

Numărul elevilor va fi de 20, în toate zilele cîte 2 ore. Clasa va fi de ambe sexe.

c) O clasă de contrapunct, compoziţie vocală şi instrumentală (a se înfiinţa).

d) O clasă de instrumentaţie orchestrală şi de bandă militară (a se înfiinţa).

Aceste două din urmă clase vor avea fiecare pînă la 20 elevi şi eleve şi se va face de *patru ori pe săptămînă cîte 2 ore.*

Profesorul de compoziţie să fie însărcinat a face odată pe săptămînă, trei ore de studii de ansamblu instrumental cu toţi elevii ultimilor doi ani de la instrumentele de *coarde, suflare şi harpă.* În această clasă nu pot lua parte decît numai elevi, alegîndu-se piese potrivite cu forţa lor.

Secţia dramatică

A se alcătui de profesorii respectivi.

Oricum s-ar alcătui ea, să se prevadă o clasă pentru elevii de cînt (ultimii doi ani) spre a se instrui în dicţiunea (vorbită) şi în jocul de scenă [1].

ELENA ZOTTOVICEANU

[1] În manuscrisul original mai urmează capitolele: « Despre administraţiunea şcoalei. Despre directori şi împiegaţii şcoalei, » « Despre profesori », « Despre elevi », « Despre examene », « Despre producţii », « Despre burse ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C Ă

DEZBATERILE PRIVIND MACHETA VOLUMULUI I AL TRATATULUI „ISTORIA TEATRULUI ÎN ROMÎNIA"

În zilele de 18—20 ianuarie 1962, la Casa Oamenilor de Ştiinţă a Academiei R.P.R., a avut loc o consfătuire consacrată discutării machetei volumului I (partea I şi a II-a) a tratatului *Istoria teatrului în Romînia*. La consfătuire au participat academicieni, cercetători de la Institutul de istoria artei, Institutul de istorie, Institutul de istoria filozofiei, Institutul de istorie literară şi folclor — ale Academiei R.P.R.; cadre didactice din învăţămîntul superior de la catedrele de istoria teatrului, istoria literaturii romîne, istoria muzicii — din Bucureşti, Iaşi, Tg. Mureş, critici dramatici, reprezentanţi ai Ministerului Învăţămîntului şi Culturii, ai Asociaţiei oamenilor de artă etc.

În numele prezidiumului, format din acad. Iorgu Iordan, acad. G. Oprescu, acad. P. Panaitescu Perpessicius, acad. Tudor Vianu şi Mircea Popescu, director adj. ştiinţific al Institutului de istoria artei, acad. G. Oprescu a deschis lucrările consfătuirii, arătînd că tratatul *Istoria teatrului în Romînia*, realizat în cadrul Institutului de istoria artei, face parte din ciclul de sinteze monografice ale culturii romîneşti care completează tratatul *Istoria Romîniei*. După ce a arătat că din însărcinarea partidului şi guvernului, Institutului de istoria artei îi revine sarcina grea, dar cu care Institutul se mîndreşte, de a elabora trei tratate ale istoriei culturii romîneşti: istoria artelor plastice, istoria teatrului şi istoria muzicii, acad. G. Oprescu a invitat participanţii să discute sincer şi obiectiv primul volum al tratatului *Istoria teatrului în Romînia*.

Simion Alterescu, şeful secţiei de teatru şi muzică din Institutul de istoria artei, redactor responsabil al volumului, a prezentat apoi conţinutul machetei. Vorbitorul a subliniat faptul că, pentru prima oară în condiţiile actuale, în lumina principiilor materialismului istoric şi esteticii marxist-leniniste, în condiţiile în care istoria de artă s-a consacrat ca o ştiinţă, iar stadiul de cercetare a istoriei teatrului este condiţionat de existenţa unor colective organizate de cercetare ştiinţifică, a devenit realizabilă o istorie completă a teatrului pe teritoriul Romîniei. Autorilor le-a revenit sarcina de a studia istoria teatrului într-o ţară care şi-a creat fundamentul culturii teatrale în condiţii istorice complexe, de lupte seculare pentru o existenţă politică independentă, pe un spaţiu geografic unde se interferau influenţele culturale ale Europei orientale şi occidentale, ale Europei centrale şi ale Bizanţului. Problema originii teatrului pe teritoriul ţării noastre, ca şi cea a stabilirii autenticităţii specificului naţional al teatrului romînesc cult au stat în atenţia autorilor volumului I, ca probleme cheie a căror rezolvare depindea de concepţia nouă a lucrării. Autorii combat teza istoriografiei burgheze că teatrul s-ar fi născut pe teritoriul ţării noastre din întîlnirea influenţelor străine şi urmăresc procesul complex şi subtil al aplicării diferitelor influenţe pe fondul autohton existent, care le-a afinat, le-a încorporat într-un mod propriu, specific. De aceea sînt studiate formele de teatru din cele mai vechi timpuri. Autorii au urmărit ca fiecare capitol să evidenţieze tendinţele generale ale artei teatrale, relevînd determinarea obiectivă a fenomenului, plecînd în general de la principiul că procesul cunoaşterii prin mijlocirea artei este un infinit proces dialectic de aprofundare şi lărgire a reprezentărilor, ideilor şi concepţiilor noastre asupra lumii obiective.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Delimitînd obiectivul de studiu în funcţie de ideea că teatrul este o formă de oglindire a realităţii prin imaginea artistică specifică, autorii au trebuit să răspundă în prima parte dacă există o artă teatrală în epoca veche pe teritoriul ţării noastre. Aceasta s-a putut face numai prin intermediul studierii elementelor teatrale persistente în manifestările spectaculare din epoca veche şi în teatrul popular.

În cea de-a doua parte a volumului, care înfăţişează istoria teatrului în perioada destrămării feudalismului şi a formării relaţiilor de producţie capitaliste, a formării artei moderne, autorii pornesc de la principiul studierii fenomenului teatral în dualitatea sa literar-scenică. Problemele repertoriului, artei actorului, regiei, concepţiile despre teatru, critica dramatică, sînt studiate ca elemente componente ale artei teatrale moderne.

Adoptînd o periodizare care ţine seama de dezvoltarea istorică a societăţii pe teritoriul ţării, autorii au ţinut seama totodată de specificul dezvoltării culturii. Din punct de vedere istoric-teatral autorii au acordat o tratare mai largă fenomenelor de artă teatrală din perioada destrămării feudale şi formării relaţiilor de producţie capitaliste, sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea fiind perioada de formare a artei teatrale culte, fenomenul artistic cunoscînd o sporire a densităţii manifestărilor şi o mai mare complexitate.

Încheind prezentarea machetei, redactorul responsabil al volumului a arătat că autorii sînt conştienţi, încă înainte de discuţii, că pot fi aduse îmbunătăţiri serioase acestui prim volum, în ceea ce priveşte completarea manifestărilor teatrale populare, prezentarea mai amplă a teatrului naţionalităţilor conlocuitoare, îmbogăţirea caracterizării artei scenice în prima jumătate a secolului al XIX-lea, înlăturarea repetărilor, unificarea criteriilor bibliografice pe întreg parcursul lucrării ş.a. Punerea în discuţie a acestui prim volum al istoriei teatrului în Romînia — şi-au exprimat speranţa autorii — va constitui nu numai un prilej de a confrunta şi îmbunătăţi roadele muncii lor, cît şi ocazia mult aşteptată de a cointeresa un larg colectiv de specialişti la realizarea primei istorii a teatrului în Romînia, întru cunoaşterea deplină a contribuţiei pe care teatrul a adus-o în cultura romînească de-a lungul veacurilor.

La dezbateri au participat ulterior 26 de vorbitori care, în unanimitatea lor, au arătat că lucrarea discutată este nouă din punct de vedere al concepţiei şi orientării, că este prima lucrare în specialitate pe temeiuri ştiinţifice. Au fost subliniate îndeosebi orientarea ideologică justă, concepţia marxist-leninistă care stă la baza lucrării, metoda materialist-istorică de cercetare şi interpretare a fenomenului studiat, structura în general bună a volumului, periodizarea, care ţine seama de succesiunea tipurilor de orînduire socială, poziţia critică faţă de istoriografia teatrală burgheză.

Cea mai mare parte a luărilor de cuvînt au avut un caracter constructiv şi au fost de un real folos autorilor.

Unanimitatea vorbitorilor s-a oprit asupra problemei titlului tratatului. Acordîndu-i-se importanţa unei probleme de concepţie, care priveşte însăşi sfera tratatului, marea majoritate a vorbitorilor a considerat ca fiind corespunzător titlul ales de autori *Istoria teatrului în Romînia,* pentru că numai sub acest titlu se poate trata totalitatea fenomenelor teatrale prezente pe teritoriul ţării noastre, şi totodată poate fi cuprinsă istoria teatrului naţionalităţilor conlocuitoare. Titlul se justifică şi prin faptul că volumul I abordează probleme de istoria teatrului încă dinaintea constituirii sintezei etnice, înainte de formarea poporului romîn. Mulţi dintre vorbitori au cerut însă ca titlul să-şi capete justificarea prin tratarea mai largă a teatrului naţionalităţilor conlocuitoare, acordîndu-se paragrafe sau subcapitole speciale acestuia.

Reprezentanţii Institutului de istorie (prof. M. Berza, Dan Simonescu, Dan Berindei ş.a.) au discutat în special problema structurii şi a planului machetei. Astfel, prof. M. Berza observa că împărţirea volumului I în două părţi este justificată istoriceşte şi că în general tendinţa autorilor este să integreze istoria teatrului în istoria generală a Romîniei. Din acest punct de vedere prof. Berza aprecia pozitiv axarea volumului prim pe problema formării ideologiei naţionale, ca şi faptul că fenomenul artistic-teatral din cele trei ţări romîne este urmărit prin interinfluenţarea lor reciprocă în scopul demonstrării unităţii spirituale. Tov. prof. Berza arăta totodată că volumul este « croit prea larg », susţinînd necesitatea reducerii manifestărilor din antichitate şi feudalism care nu au un caracter teatral. Observaţii importante a mai făcut prof. Berza în legătură cu etapele mari ale feudalismului, combătînd ideea stagnării feudalismului în secolele XVII şi XVIII.

În ce priveşte îmbunătăţirea planului lucrării este de reţinut observaţia tovarăşilor Dan Simionescu şi Dan Berindei ca penultimul capitol de istorie « Întemeierea Teatrului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cel Mare consecinţă a avîntului paşoptist » să fie înglobat capitolului « Teatrul în anii revoluţiei de la 1848 », pentru ca evoluţia istorică a teatrului să nu fie întreruptă de capitole dedicate problemelor de dramaturgie, artă scenică şi critică dramatică.

Constatînd că împărţirea volumului în cele două părţi (I. *Arta teatrală în orînduirile precapitaliste* şi II. *Teatrul romînesc în perioada destrămării feudalismului şi a formării relaţiilor de producţie capitaliste)* are la bază un criteriu just de periodizare şi se acordă o importanţă crescîndă epocilor apropiate, că în general volumul are la bază o judicioasă periodizare, cei mai mulţi dintre vorbitori au pus în discuţie data limită la care se termină volumul I (1852 — întemeierea Teatrului cel Mare din Bucureşti). Propunerile au mers spre o pluralitate de date (1848, 1852, 1859, 1860, 1864) mai mult sau mai puţin argumentate. S-a afirmat că anul 1852 ar fi un an intermediar, şi din punct de vedere al istoriei generale aşa este. Dar, pentru istoria teatrului, anul 1852 are o importanţă deosebită, nu prin terminarea clădirii Teatrului Naţional din Bucureşti, ci prin semnificaţia pe care o are întemeierea acestui teatru ca o consecinţă a acţiunilor paşoptiştilor, prin importanţa pe care acest teatru o va avea pentru dezvoltarea ulterioară a dramaturgiei şi artei scenice romîneşti. Din datele propuse, cea mai judicioasă apare însă 1848, deoarece anul revoluţiei, ca şi anii care preced revoluţia, marchează un moment de creştere în mişcarea teatrală care încununează perioada formării teatrului cult din prima jumătate a secolului.

În legătură cu metoda de cercetare folosită, o problemă care a intrat în preocupările multor vorbitori a fost aceea a echilibrului între partea de spectacol şi partea acordată istoriei literaturii dramatice. În general s-a observat că unii istorici literari (prof. N. I. Popa, G. C. Nicolescu) au manifestat tendinţa de a înclina balanţa în favoarea istoriei literare. Intervenţiile acestora şi în special a conf. Paul Cornea au adus contribuţii interesante în ceea ce priveşte analiza fenomenelor care se produc la locul de incidenţă al teatrului cu alte arte şi îndeosebi cu literatura, dar propunerile tov. prof. N. I. Popa de a adopta în discutarea literaturii dramatice metoda literaturii comparate sau studierea istoriei teatrului în funcţie de cercurile literare au fost combătute de mulţi vorbitori (P. Cornea, V. Silvestru, M. Mancaş etc.), ca fiind necorespunzătoare specificului istoriei teatrale.

Principiul dualităţii literar-scenice a artei teatrale şi deci a specificului acesteia a fost susţinut de majoritatea specialiştilor. Ei au combătut părerile acelora care concep istoria teatrului ca o istorie a spectacolului din care literatura dramatică ar fi excomunicată. Istoricii de teatru (H. Deleanu, O. Gheorghiu, M. Mancaş, Fl. Tornea, V. Silvestru, I. Kereszi), ca şi reprezentanţii Institutului de filozofie (M. Breazu şi I. Pascadi) au susţinut punctul de vedere al autorilor — că istoria teatrului este o istorie complexă a literaturii dramatice şi artei spectacolului, deoarece literatura dramatică constituie însuşi fundamentul ideologic al artei teatrale, condiţionîndu-i specificul, modalitatea artistică şi dezvoltarea istorică. O problemă importantă a ridicat-o prof. Zeno Vancea, solicitînd o analiză mai insistentă a convieţuirii teatrului cu muzica în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

În legătură cu problemele metodei de cercetare, un aport însemnat au adus prof. M. Breazu şi I. Pascadi care au insistat asupra modului în care autorii dublează viziunea istorică cu problemele estetice. În acest sens a fost consemnată pozitiv (V. Silvestru, H. Deleanu, M. Breazu ş.a.) prezenţa capitolului dedicat « Criticii dramatice în prima jumătate a secolului al XIX-lea », insistîndu-se însă în favoarea unei mai strînse legături între cadrul istoric şi fenomenul artistic în toate capitolele. Intervenţia tov. prof. M. Breazu s-a mai referit la problema deosebit de importantă a definirii specificului teatral. El a atras atenţia că definirea teatrului ca o formă a conştiinţei sociale este incompletă şi necaracterizantă, căci formele conştiinţei sociale se disting prin obiectul lor specific şi prin modul specific de reflectare a realităţii. În acest sens D-sa a cerut — încă din introducerea volumului — o definire completă şi analitică a specificului obiectului de studiu, o definire a noţiunii de teatru valabilă pentru întreaga evoluţie istorică şi totodată precizarea specificului teatrului în fiecare perioadă din punct de vedere istoric. Aceste observaţii au darul să atragă atenţia autorilor cu mai multă insistenţă asupra istoriei teatrului ca o istorie a procedeelor specifice artistice. În acest fel pot fi puse mai uşor în evidenţă deosebirile de stil, şcolile, curentele artistice.

Problema determinării obiective a fenomenului teatral a fost considerată ca fiind în general rezolvată în tratat. Au fost însă vorbitori, printre care Virgil Florea, vicepreşedinte al Consiliului de Stat pentru Cultură şi Artă, care au cerut o prezentare mai amplă a cadrului istoric la începutul capitolelor, făcîndu-se totodată o evidenţiere mai consecventă a luptei de clasă, a luptei ideologice. De asemenea s-a cerut manifestarea unui spirit dialectic mai ascuţit în interpretare (Paul Cornea) ca de pildă în relevarea mai pregnantă a caracterului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contradictoriu al epocii, în problema teatrului grecesc şi mişcarea eteristă, în caracterizarea boierimii în raport cu fenomenele de cultură, în conturarea unor personalităţi ca Ion Eliade Rădulescu, Gh. Asachi ş.a.

Unele luări de cuvînt ca cele ale tov. V. Brădăţeanu sau G. C. Nicolescu au îndrumat uneori discuţia spre amănunte nesemnificative din care nu au lipsit observaţiile subiective şi greşelile. Tov. G. C. Nicolescu a făcut observaţii utile în legătură cu necesitatea caracterizării mai ample a epocii paşoptiste din punct de vedere literar-artistic, dar afirmaţia sa că nu se poate vorbi de o *aripă stîngă a burgheziei la* 1848 este eronată. Despre această aripă stîngă a burgheziei vorbeşte tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej în *Raportul C.C. al P.M.R. la Congresul din februarie 1948* («Aripa stîngă a burgheziei, în frunte cu N. Bălcescu, a fost nevoită să ia drumul exilului »).

O altă problemă care s-a ridicat în dezbateri a fost cea a continuităţii, a verigilor care trebuie stabilite între diferitele capitole şi perioade. Stînd permanent în atenţia autorilor, această problemă a încercat să-şi capete rezolvarea cea mai apropiată de adevărul istoric. În special problema continuităţii între teatrul popular şi cel cult este o problemă care cere o deosebită subtilitate în tratare. Florin Tornea exagera neştiinţific, atunci cînd afirma că teatrul cult se naşte din cel popular. Există elemente de continuitate în special în textele dramatice ale lui Iordache Golescu, Al. Russo, V. Alecsandri, dar a susţine naşterea teatrului cult din cel popular este anistoric. Situîndu-se pe această poziţie exclusivistă, atît Fl. Tornea cît şi G. C. Nicolescu ignorează condiţiile istorice concrete ale formării teatrului cult în strînsă legătură cu teatrul cult european la începutul secolului al XIX-lea, forţează istoria în sensul unor argumentări care contrazic adevărul istoric. Problema continuităţii fenomenului teatral nu poate fi tratată decît respectînd principiul continuităţii formelor succesive de la inferior la superior şi studiind în mod critic aspectele de interdependenţă şi condiţionare reciprocă a diferitelor fenomene teatrale.

« Introducerea » volumului, dat fiind caracterul ei programatic, a solicitat atenţia multor vorbitori. Acad. T. Vianu s-a referit la problemele de structură ale volumului şi la necesitatea determinării precise a obiectului tratatului, d-sa punînd în discuţie termeni ca *teatral, spectacular*, tocmai cu acest scop. Alţi vorbitori au cerut pe bună dreptate ca introducerea să enunţe programul ideologic al întregii lucrări şi nu numai al primului volum. Bine venite au fost sugestiile făcute în legătură cu completarea paragrafului dedicat istoriografiei teatrale cu analiza lucrărilor contemporane şi îndeosebi observaţiile tov. prof. M. Breazu în ceea ce priveşte definirea mai complexă a obiectului de studiu în funcţie de datele estetice, de componentele artistice ale teatrului.

Discutat puţin, capitolul de teatru popular a fost relevat totuşi prin concepţia şi metoda nouă de abordare a fenomenului teatral folcloric disjuns de manifestările muzicale sau coregrafice, în funcţie de specificul artistic teatral şi de conţinutul său ideologic.

Propunerile făcute de Dan Simonescu, Cóczian László, I. Kereszi, R. Vulcănescu, (ca şi O. Papadima şi I. Chiţimia, V. Adăscăliţei în referat scris) de a completa cu alte manifestări capitolul respectiv au fost luate în consideraţie de autori în ce priveşte: Căluşarii, Igriţii, Nunta ţărănească, formele de teatru popular maghiar şi german.

Sugestii valoroase au mai fost făcute (de Paul Cornea, M. Mancaş ş.a.) în legătură cu completarea capitolului « Începuturile dramaturgiei originale » cu un subcapitol dedicat analizei repertoriului de traduceri, adaptări, localizări, cît şi în ce priveşte extinderea analizei specificului dramaturgic al primelor producţii originale, mai justa proporţionare a materialului pe piese şi autori, analiza mai diferenţiată a autorilor dramatici şi în special a lui V. Alecsandri. Propunerile tov. V. Brădăţeanu de a renunţa la prezentarea unor piese ca: *Voiajul din podul Mogoşoaiei* sau *Monumentul Şincai Klainian* de Al. Gavra ar însemna însă abandonarea neprincipială a prezentării critice a laturii negative, reacţionare, din sînul dramaturgiei originale (în cazul *Voiajului din podul Mogoşoaiei)* sau lipsa de înţelegere pentru semnificaţia istorico-naţională a unei opere — chiar deficitară din punct de vedere literar — în cazul piesei lui Al. Gavra.

Istoricii de teatru (V. Silvestru, M. Mancaş, I. Kereszi, O. Gheorghiu, H. Deleanu) au cerut, îndeosebi, dezvoltarea capitolului dedicat artei scenice prin includerea şi a altor actori decît Costache Aristia şi C. Caragiale, ca şi o individualizare mai pregnantă a criticilor dramatici din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pe această linie trebuie combătută opinia tov. Dan Berindei, care propunea elaborarea unei istorii de artă fără personalităţi artistice.

Au mai adus contribuţii însemnate în discuţia machetei: prof. arh. Gr. Ionescu, Ionescu-Voicana, Fl. Bobu-Florescu, Sandu Teleajen ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Unii vorbitori au făcut observaţii de amănunt în legătură cu bibliografia, trimiteri, citate etc., care au fost notate şi vor fi luate în consideraţie de autori.

Prezentînd concluziile dezbaterilor, tov. Simion Alterescu, redactorul responsabil al lucrării, a mulţumit — în numele colectivului de autori — forurilor de partid şi de stat, conducerii Academiei R.P.R. pentru ocazia care a fost dată istoricilor de teatru de a participa, pentru prima oară, la o dezbatere atît de amplă în problemele istoriografiei teatrale. Consfătuirea a suscitat discuţii de principiu, de ordin ideologic şi metodologic, importante nu numai pentru autorii lucrării, ci în general pentru toţi cei ce activează în domeniul istoriografiei teatrale.

Mulţumind participanţilor la dezbateri pentru observaţiile critice care vor folosi la îmbunătăţirea volumului, S. Alterescu a exprimat dorinţa colectivului de autori de a nu precupeţi nici un efort pentru definitivarea primului volum de istoria teatrului în Romînia la nivelul exigenţelor calitative pe care-l impune actualul stadiu de dezvoltare a ştiinţei în ţara noastră.

În încheiere, tov. Mircea Popescu, director adjunct ştiinţific al Institutului de istoria artei, a mulţumit participanţilor la consfătuire pentru contribuţiile lor preţioase, pentru interesul acordat acestei prime lucrări de istoria teatrului în Romînia, realizată în spiritul ştiinţei marxist-leniniste şi care va fi un important instrument de cultură pentru mase, un util instrument de lucru pentru specialişti.

CONFERINŢA DE MUZICOLOGIE LISZT-BARTÓK DE LA BUDAPESTA

În ultimii ani, o dată cu dezvoltarea internaţională tot mai considerabilă a ştiinţei muzicii, s-a încetăţenit tradiţia ca marile figuri reprezentative ale artei componistice să fie sărbătorite şi prin conferinţe muzicologice, menite să pună în lumină, cît mai deplin posibil, aspectele multilaterale ale personalităţii lor. Mozart — la Viena, Chopin — la Varşovia, Janácek — la Brno, Haydn — la Budapesta, au fost cinstiţi prin astfel de manifestări, care depăşesc cu mult un limitat cadru festiv, aducînd o substanţială contribuţie la progresul cercetărilor — pe plan mondial — asupra vieţii şi creaţiei compozitorilor sărbătoriţi. În cadrul unor asemenea întîlniri ale muzicologilor, se discută nu numai probleme legate — în chip restrîns — de biografia şi analiza operei respectivilor creatori, ci şi probleme estetice cu un răsunet mai amplu, cu implicaţii multiple în preocupările unor cercuri largi de cercetători. Desigur, nu se poate stabili o ierarhizare strictă a importanţei diferitelor genuri de comunicări prezentate în asemenea conferinţe; de multe ori, descoperirea unui nou manuscris — aparent de mică importanţă, a unei scrisori necunoscute încă etc., poate aduce lumină asupra unei întregi perioade neclarificate în viaţa unei mari personalităţi, după cum o discuţie cu aspect mult mai general poate să fie lipsită de autentică substanţă. De aceea, cel ce vrea să înfăţişeze însemnătatea efectivă a unei astfel de manifestări, să desprindă ajutorul real pe care ea l-a adus propăşirii muzicologiei, se cuvine să treacă în revistă totalitatea contribuţiilor prezentate în cadrul acelei întîlniri internaţionale. O privire completă nu se poate, în ultimă instanţă, obţine, decît o dată cu publicarea volumelor ce reunesc — de obicei — referatele expuse de toţi participanţii la conferinţe sau congrese. Dat fiind însă că aceste volume nu pot fi publicate decît la un interval destul de mare de timp după terminarea desfăşurării lucrărilor, concluziile se impun a fi desprinse fără a putea dispune decît de o anumită parte din textele necesare — într-o proporţie variabilă după gradul promptitudinii cu care participanţii şi-au trimis din vreme contribuţiile secretariatului Conferinţei.

Aceste consideraţii preliminare, unele de natură organizatorică, se referă la învăţămintele pe care muzicologii ţării noastre trebuie să le desprindă din experienţa, de peste hotare, a unor asemenea conferinţe, dat fiind că în prezent se conturează tot mai mult necesitatea — formulată şi în şedinţa de concluzii asupra Festivalului Enescu care a avut loc în octombrie 1961 la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. — ca viitoarele manifestări artistice internaţionale închinate celui mai mare muzician romîn să cuprindă şi întîlniri ale cercetătorilor vieţii şi operei sale. Ele ar fi menite să dea un sprijin serios muzicologilor romîni, înlesnindu-le nu numai concretizarea propriilor lor eforturi, ci şi cunoaşterea unui material vast care — prin natura lucrurilor, ţinînd seama de aria vastă a activităţii internaţionale desfăşurate de Enescu — se află răspîndit în multe colţuri ale lumii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Organizînd, cu prilejul aniversării a 150 de ani de la naşterea lui Franz Liszt şi a 80 de ani de la naşterea lui Béla Bartók, cea de-a doua Conferinţă de Muzicologie (25—30 septembrie 1961), Academia de Ştiinţe din Budapesta a prilejuit o rodnică întîlnire a muzicologilor din diferite ţări, aflată sub semnul artei celor doi reprezentanţi ai şcolii naţionale maghiare de compoziţie. Încadrată în ansamblul unor manifestări sărbătoreşti — incluzînd un festival muzical desfăşurat pe parcursul mai multor săptămîni şi un concurs de interpretare pianistică —, lucrările conferinţei au dobîndit o semnificaţie deosebită, determinată atît de numărul mare şi calitatea comunicărilor prezentate, cît şi de ambianţa lor generală. La şedinţa de deschidere, după cuvîntul introductiv al preşedintelui Academiei, István Rusznyák, am ascultat cu emoţie pe octogenarul maestru Zoltán Kodály, care a stabilit o paralelă între rolul lui Liszt şi cel al lui Bartók în istoria artei muzicale maghiare. Într-adevăr, dacă Liszt, limitat la sfera de înrîurire a folclorului lăutăresc orăşenesc, nu a putut ajunge la sursele mai autentice şi mai adînci ale muzicii ţărăneşti maghiare — revelate lumii de către Bartók —, nu mai puţin el a fost un nepreţuit îndrumător al compatrioţilor ce l-au urmat, pe acelaşi drum al legăturii cu izvoarele artei naţionale şi populare. Înainte de a-şi cristaliza concepţia proprie, care l-a situat între muzicienii cei mai puternici şi originali ai veacului nostru, Bartók însuşi a sorbit din seva exemplului marelui său înaintaş. Această legătură, formulată succint de către Kodály, a fost analizată mai pe larg de către Acad. Bence Szabolcsi, care scrie: «Se poate spune că problema Liszt l-a urmărit pe Bartók pînă la sfîrşitul vieţii sale, fie că-l interesează din punct de vedere al artei naţionale, fie că Bartók apreciază măreţia lui Liszt în funcţie de raporturile acestuia cu muzica populară şi culturile muzicale ale Europei orientale, fie că urmează să dezvolte soluţiile de forme şi sistemul armonic al maestrului...»[1].

După festivitatea de deschidere, lucrările Conferinţei au urmat să se desfăşoare în cadrul a două secţiuni, prima dedicată lui Liszt, cea de-a doua lui Bartók; cele aproape 50 de comunicări înscrise în program au fost susţinute, în afară de cercetătorii maghiari — a căror contribuţie a fost, în chip firesc, cea mai masivă şi mai substanţială —, de cercetători din Uniunea Sovietică, R. S. Cehoslovacă, R. D. Germană, R. P. Polonă, R. P. Bulgaria, R. P. Chineză, Anglia, Elveţia, Austria, R. F. Germană, Turcia etc. Din ţara noastră au participat la conferinţă prof. Zeno Vancea şi semnatarul acestei cronici, ca delegat al Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

Contribuţiile muzicologilor romîni s-au străduit să se situeze în rîndul celor menite să contribuie la dezvăluirea cît mai deplină a legăturilor pe care cei doi mari muzicieni sărbătoriţi — ambii animaţi de un umanism înaintat şi de generoase idealuri internaţionaliste — le-au avut cu cultura muzicală a diferitelor popoare europene. Profesorul Zeno Vancea, de pildă, şi-a ales unul din bogatele aspecte ale relaţiilor susţinute şi deosebit de rodnice ale lui Bartók cu muzica şi muzicienii romîni — relaţii care au îndeplinit un nobil rol şi au fost menţinute şi întărite în pofida orientării şovine şi reacţionare a cercurilor diriguitoare din acea vreme —, vorbind despre *Primul manuscris al culegerii de colinde romîneşti a lui Béla Bartók şi corespondenţa adresată lui Constantin Brăiloiu în legătură cu proiectata editare a acesteia*. După cum se ştie, Bartók îşi publicase una din primele culegeri de folclor, cele 371 de *Cîntece poporale romîneşti din comitatul Bihor*, în anul 1913, prin grija Academiei Romîne. El stabilise permanente legături ştiinţifice şi de prietenie cu unii muzicieni şi folclorişti romîni (D.G. Kiriac, Ion Bianu etc.) şi privea cu multă simpatie ideea editării în Romînia a culegerii sale de colinde, care fusese efectuată între anii 1909 şi 1917 în diferite ţinuturi ale Transilvaniei, mai cu seamă că planul, înjghebat încă în 1913, de a încredinţa Academiei Romîne, spre publicare, şi colecţia de melodii din Maramureş nu se putuse realiza din pricina izbucnirii războiului mondial. (Aceasta a fost publicată ulterior la München, în 1923, în al patrulea volum din *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*).

Proiectul de a realiza editarea la Bucureşti a colindelor prinsese fiinţă, probabil, în octombrie 1924 cînd se organizează, de către Societatea compozitorilor romîni, memorabilul concert alcătuit din lucrări de Bartók, la care iau parte atît compozitorul oaspete, cît şi maestrul nostru George Enescu (interpretînd, alături de Muza Ghermani Ciomac, Sonata I pentru vioară şi pian). Cuvîntul introductiv al concertului fusese rostit de Constantin Brăiloiu şi cu acest folclorist a inaugurat Bartók, din 1926, o corespondenţă susţinută în vederea pregătirii pentru tipar a culegerii de colinde. De-a lungul celor 14 scrisori recent cercetate, a textelor adnotate de mîna lui Bartók şi a studiului teoretic asupra colindelor — tradus

[1] Bence Szabolcsi, *La vie de Béla Bartók*, în *Bartók, sa vie et son œuvre*, Budapesta, Corvina, 1956, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de către Brăiloiu —, Zeno Vancea urmăreşte procesul complex al desăvîrşirii manuscrisului, punînd în lumină amănuntele semnificative pentru capacitatea marelui creator şi om de ştiinţă maghiar de a pătrunde în lumea străvechiului cîntec romînesc. În legătură cu materialul muzical şi literar propriu-zis, referentul subliniază faptul că numai o mică parte dintre colindele culese de Bartók au un caracter religios, majoritatea — asemenea aceleia care a fost prelucrată în cunoscuta «Cantată profană» — prezentînd mai curînd un conţinut şi o formă de expresie corespunzătoare Baladelor şi avînd o străveche origine păgînă. Făcînd o amănunţită paralelă între acest prim manuscris al Colindelor şi forma editată mai tîrziu la Universal — Viena în 1935 (484 melodii), Zeno Vancea stabileşte diferenţele între cele două versiuni, care arată munca extraordinar de amănunţită şi conştiincioasă a lui Bartók pentru obţinerea unei transcrieri cît mai fidele a originalelor populare. Astfel, unele colinde care în manuscris sînt notate în linii mari, indicîndu-se doar punctele esenţiale ale melodiei, sînt înfăţişate ulterior cu toată bogăţia lor melismatică; anumite melodii înrudite, care în manuscrise se înfăţişează ca variante ale aceluiaşi original, sînt prezentate în textul tipărit sub forma lor finită, de sine stătătoare etc.

O astfel de muncă merită în adevăr cea mai mare preţuire din partea noastră şi în mod logic referatul prof. Vancea se încheie arătînd «adînca admiraţie a muzicienilor romîni nu numai pentru geniul creator al lui Bartók, ci şi pentru înalta valoare a activităţii sale ştiinţifice».

Referatul prezentat îm cadrul secţiunii întîi a Conferinţei despre *Turneul de concerte întreprins în 1846—1847 de către Franz Liszt*, a fost alcătuit în cadrul Institutului de istoria artei (Alfred Hoffman-Nicolae Missir), ca un rezultat al cercetării şi sistematizării bogatului material existent în această problemă, cu scopul alcătuirii unui tablou cît mai complet al vizitei lui Liszt la noi. Bineînţeles că în cadrul expunerii nu a fost înfăţişat în chip exhaustiv acest material, ci s-au spicuit anumite elemente mai importante, insistîndu-se cu precădere asupra datelor care sînt, poate, mai greu accesibile cercetătorilor maghiari ai vieţii şi activităţii lui Liszt. S-a urmărit încadrarea evenimentului artistic respectiv în ansamblul procesului de făurire a unei muzici profesionale romîneşti la mijlocul secolului al XIX-lea; aruncîndu-se o privire asupra epocii în care, pornindu-se de la firavele manifestări anterioare, se poate vorbi de formarea unei vieţii muzicale naţionale, sub dublul aspect al creaţiei şi interpretării. În afară de analizarea programelor prezentate de Liszt şi a oglindirii artei sale pianistice în cronicile vremii, de amănuntele primirii triumfale în toate oraşele vizitate, referatul s-a oprit îndeosebi asupra aspectului mult mai esenţial pe care-l reprezintă interesul lui Liszt pentru bogăţia şi originalitatea muzicii populare romîneşti — cunoscută în arta unor vestiţi lăutari ai Moldovei şi Bucovinei — precum şi încurajarea adusă de marele artist maghiar începuturilor creaţiei simfonice romîneşti. Atitudinea sa a reieşit îndeosebi din împrejurarea participării la concertul de la Iaşi în care Liszt a improvizat pe temele «Uverturii moldave» de Flechtenmacher, precum şi din notarea — şi ulterior valorificarea — unui număr de melodii populare romîneşti cunoscute în decursul turneului. E interesant de arătat că aproape întreg materialul în legătură cu vizita lui Liszt — mai cu seamă la Bucureşti şi Iaşi — nu este cunoscut decît în prea mică măsură în afara ţării noastre. Amănuntele contactului avut de Liszt cu reprezentanţii înaintatei culturi paşoptiste, cronicile lui Bolliac şi Sonetul lui Iancu Văcărescu, portretul făcut lui Liszt de Carol Popp de Szathmary — analizat şi comentat în mai multe studii ale Acad. George Oprescu —, toate acestea au fost primite cu interes. În şedinţa de prezentare a referatului, s-a arătat (prof. dr. Georg Knepler de la Universitatea Humboldt din Berlin) că asemenea contribuţii sînt de natură să întregească imaginea artistică a lui Liszt şi mai ales să pună în lumină rolul pozitiv avut de marele artist maghiar în stimularea începuturilor şcolilor naţionale de compoziţie din sud-estul Europei.

Comunicarea noastră despre legăturile lui Liszt cu publicul şi oamenii de artă romîni s-a încadrat, de altfel, în numărul acelora prin care muzicologi din diferite ţări au analizat pe larg rolul marelui artist romantic maghiar în dezvoltarea culturii muzicale europene din veacul trecut. Virtuosul şi compozitorul au fost urmăriţi în trecerea prin Petrograd (Dieter Lehmann), Praga (Alexandr Buchner), Bratislava (Zdenek Novacek şi Zoltan Hrabussay), Graz (Wolfgang Suppan), Weimar (Günther Kraft). Foarte amănunţit a fost prezentată înrîurirea lui Liszt asupra întemeietorului şcolii muzicale naţionale cehe, Bedrich Smetana, arătîndu-se înrudirea concepţiilor lor democratice (Mirko Ocadlik), a stilului lor pianistic (Jaroslav Jiránek), a orientării lor programatice în domeniul poemului simfonic (Vladimir Hudec).

Problemele de orientare generală şi de substanţă ale artei lui Liszt au fost înfăţişate îndeosebi de muzicologii maghiari, excepţie făcînd doar englezul Humphrey Searle care şi-a propus

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi el tema foarte largă *Liszt şi muzica veacului al XX-lea*, arătînd trăsăturile deschizătoare de drumuri ale artei lui Liszt, mai cu seamă în ce priveşte elementele limbajului armonic în lucrările ultimei perioade de creaţie. Este adevărat că, poate, numai Zoltán Gárdonyi, cu comunicarea sa despre *Tematica naţională în muzica lui Liszt* a îmbrăţişat un subiect de mare amploare generalizatoare; în acelaşi timp, însă, şi ceilalţi muzicologi budapestani au căutat să se ridice spre concluzii general valabile, chiar atunci cînd, de pildă, urmăreau doar *Metamorfoza tematică în simfonia Faust* (László Somfai), reconsiderarea, din punct de vedere al rolului social, popularizator, evidenţiat în *Transcripţiile şi parafrazele* marelui virtuos (Molnár Antál) sau luminarea trăsăturilor importante de stil din lucrările mai puţin cunoscute ale lui Liszt (István Szelényi).

Problemele cercetătorilor asupra lui Bartók — care au fost sintetizate în referatul introductiv al secţiunii a II-a a Conferinţei, ţinut de Denijs Dille, director al recent inauguratei «Arhive Bartók» din Budapesta — sînt multiple. Este interesant de subliniat că, deşi în ultimii ani figura marelui muzician contemporan maghiar s-a situat în primul plan al preocupărilor muzicologilor, nu numai în R. P. Ungară ci şi pe plan mondial, rezultatul cercetărilor este încă pe departe de a fi concludent. Referentul afirmă că tot ce s-a realizat pînă acum nu reprezintă decît, mai mult sau mai puţin, lucrări de pregătire pentru apropierea de personalitatea complexă a lui Bartók. Munca ce se va efectua de aci înainte va trebui să se poarte nu numai în domeniul concluziilor şi generalizărilor asupra materialului acumulat, dar şi pentru înlăturarea erorilor strecurate în metoda şi amănuntele cercetărilor anterioare. Subliniez aceste concluzii nu atît pentru semnificaţia lor intrinsecă, ci şi pentru că sînt de natură să ne deschidă o perspectivă şi asupra duratei şi amploarei sarcinei muzicologiei romîneşti în ce priveşte studierea vieţii şi operei lui Enescu — domeniu în care cercetările se află într-un stadiu mult mai incipient.

Ca şi în cazul lui Liszt, contribuţiile muzicologilor din diferite ţări s-au referit îndeosebi la implicaţiile activităţii componistice şi ştiinţifice a lui Bartók în viaţa artistică a popoarelor lor. Deosebit de importantă a fost, din acest punct de vedere, expunerea muzicologului sovietic I. Nestiev; el a arătat că semnificaţia progresistă a muzicii lui Bartók, în opoziţie cu decadentismul unor manifestări ale culturii apusene, a fost subliniată încă din anii 1924—1925 de către reprezentanţii de seamă ai muzicologiei sovietice, ca: Boris Asafiev, Viktor Beliaev etc. Ceea ce a diferenţiat net activitatea lui Bartók de cea a altor compozitori ai timpului a fost faptul că înnoirile aduse în limbajul muzical şi trăsăturile specifice stilului său s-au întemeiat pe legătura organică cu muzica populară, nu numai cu cea maghiară, dar şi cu cea a altor popoare. Nestiev a subliniat exemplul strălucit oferit de activitatea marelui muzician, care, înfruntînd prejudecăţile şovine ale clasei stăpînitoare din propria sa patrie, nu a ezitat să se intereseze profund de culturile muzicale naţionale ale Romîniei, Cehoslovaciei, Iugoslaviei, Turciei etc. Evocînd legăturile lui Bartók cu cercurile muzicale din Uniunea Sovietică, legături întemeiate îndeosebi cu prilejul vizitei oaspetelui maghiar la Moscova, Leningrad şi Odesa în 1925, referentul a subliniat primirea pozitivă făcută creaţiilor bartokiene de către critica sovietică (e vorba de Sonata nr. 1 pentru vioară şi pian, Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră, Allegro barbaro etc.). Mari pedagogi sovietici, şi îndeosebi Nikolai Miaskovski, au introdus lucrările lui Bartók între cele analizate sistematic la cursurile de compoziţie. Interesantă a fost paralela stabilită de Nestiev între personalităţile creatoare ale lui Bartók şi Prokofiev (cei doi mari muzicieni ai veacului nostru s-au întîlnit în anul 1921 la Budapesta); îndeosebi în muzica de pian — după părerea referentului — se pot stabili anumite înrudiri, în ce priveşte dinamismul ritmic, caracterul de *toccata* al scriiturii, vădita orientare antiimpresionistă etc. Semnificativă este şi amintirea vizitei făcute de Bartók la arhiva fonografică, unde a fost primit de Asafiev şi de elevii acestuia şi unde a avut revelaţia multilateralei bogăţii naţionale a folclorului popoarelor sovietice, fiind adînc impresionat de melodiile ucrainene, ciuvaşe, mariice etc.

Mărturii interesante au mai fost aduse, pe o linie asemănătoare, de Stoian Petrov (*Bartók şi cultura muzicală bulgară*), iar compozitorul Ahmed Adnan Saygun, care a însoţit pe Bartók într-una din expediţiile sale folclorice, a vorbit despre studiile întreprinse asupra vechilor melodii turceşti. Întemeindu-se pe acelaşi exemplu al lui Bartók ca cercetător al tezaurului creaţiei populare, prof. Chao-Fang, directorul Conservatorului din Şanhai, a vorbit despre cercetarea folclorică în R.P. Chineză.

Multilateralitatea personalităţii lui Bartók s-a oglindit şi în marea diversitate a temelor abordate în secţiunea a II-a a Conferinţei. Din punct de vedere al analizei filozofice-estetice a muzicii bartokiene, esenţială a fost contribuţia acad. Bence Szabolcsi, care a vorbit despre *Om şi natură în lumea spirituală a lui Bartók*, aducînd mărturii foarte bogate şi interesante în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce privește caracterul definit al imaginilor muzicale chiar în acele lucrări ale maestrului care au putut fi uneori calificate drept abstracte (ex.: «Muzica pentru coarde, percuție și celestă»). În general, trebuie subliniată tendința pozitivă a multor cercetători maghiari de a trata chiar cele mai amănunțite probleme de tehnică muzicală prin prisma scopului expresiv urmărit de compozitor; astfel, József Ujfalussy a urmărit relația atît de complexă între conținut și formă în creația bartokiană, Lajos Lesznai și-a intitulat expunerea *Mijloace de expresie realiste în muzica lui Béla Bartók*, iar György Króo a studiat legătura între monotematism și concepția dramaturgică în lucrările scenice ale lui Bartók. Regretăm că studiul valorosului cercetător Ernö Lendvai, autor al unora din cele mai profunde analize bartokiene, nu a figurat printre cele multiplicate din timp și astfel vom putea lua cunoștință de cuprinsul lui abia din viitoarea « Carte a conferinței».

În general, repartizarea temelor între muzicologii maghiari s-a făcut cu grijă pentru a lumina în chip echilibrat atît aspectele particulare cît și cele generale ale vieții și creației bartokiene; alături de considerații analitice amănunțite de felul celor citate, au apărut altele care au urmărit situarea artei bartokiene în cadrul curentului general al adîncirii legăturii cu folclorul, manifestat în literatura veacului al XIX-lea și muzica veacului al XX-lea (István Sötér) sau, dintr-un punct de vedere mai contemporan, au definit interdependența reciprocă între creația compozitorului și celelalte fenomene ale artei timpurilor noastre (János Demény, *Locul lui Béla Bartók și al artei sale în istoria muzicii veacului nostru*).

O privire cît de sumară asupra desfășurării celei de-a doua Conferințe de muzicologie Liszt-Bartók arată interesul comunicărilor prezentate sub raportul diversității tematicii și consistenței contribuțiilor. Desigur, s-ar fi putut obține o imagine și mai clară asupra importanței acestei manifestări dacă — în lipsa unor ședințe consacrate special discuțiilor — cuvîntările de încheiere ale celor două secțiuni ar fi fost mai adîncite și ar fi analizat mai amănunțit punctele de vedere prezentate. Dar, deoarece cercetările muzicologilor de pretutindeni asupra celor doi mari compozitori sărbătoriți în toamna lui 1961 vor continua și de aci înainte, concluziile se vor impune și ele, pe măsura timpului și a noilor revelații aduse în domeniul respectiv al științei muzicii.

ALFRED HOFFMAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

CERCETĂRILE DE ARTĂ MEDIEVALĂ ÎN *OMAGIU LUI GEORGE OPRESCU*

(Bucureşti, 1961)

Amplul volum — bogat în conţinut şi variat ca preocupări — dedicat acad. prof. George Oprescu cu ocazia împlinirii a 80 de ani, cuprinde un număr de 10 articole de artă medievală care pot fi grupate în trei categorii distincte şi anume:

1. Articole de informaţie inedită şi precizări de amănunt (cele ale lui Entz Géza — Budapesta, arh. H. Teodoru, S. Ulea şi P. Ş. Năsturel);

2. Articole cu caracter de « eseu critic », în care materialul analizat, mai cunoscut sau mai puţin cunoscut, este prezentat în lumina unor noi interpretări care contribuie — fără să pretindă a le soluţiona — la conturarea mai precisă a unor probleme (cele semnate de Al. Obretenov — Sofia, T. Voinescu, Fl. Dumitrescu şi P. Chihaia);

3. Articole de prezentare a unor ipoteze a căror justeţe — urmează a fi confirmată sau infirmată de cercetări şi descoperiri ulterioare (cele datorate Corinei Nicolescu şi lui R. Florescu).

Această clasificare nu constituie în ea însăşi vreo judecată de valoare căci, oricare din cele trei tipuri de lucrare menţionate este, în aceeaşi măsură, susceptibilă de a contribui la limpezirea, pe temei ştiinţific, a problemei abordate.

Vom analiza pe rînd, în ordinea clasificării de mai sus, toate articolele de artă medievală.

1. *Articole de informaţie inedită şi precizări de amănunt*

Contribuţia lui Entz Géza — Budapesta (*Mittelalterliche rumänische Holzkirchen in Siebenbürgen*, p. 159—171), în problemele legate de bisericile romîneşti de lemn din Transilvania este importantă atît prin informaţiile documentare inedite pe care le aduce în sprijinul însemnătăţii arhitecturii medievale romîneşti din Transilvania, cît şi prin metoda de cercetare pe care autorul o preconizează şi exemplifică. Pornind de la evidenţa că arhitectura în lemn, ca orice creaţie populară, se dezvoltă treptat, în baza, deci, a unui lung proces de evoluţie şi că materialul perisabil (lemnul) obligă la transformări şi reconstrucţii, cu frecventa refolosire însă a unor părţi din monumentul anterior — piese izolate, ornamente etc. — autorul consideră ca nesatisfăcătoare (« unzuverlässig ») metoda după care s-a încercat să se tragă, numai din datele pe care le oferă asemenea monumente încă existente, concluzii cu privire la monumentele dispărute. Ca urmare, în cazurile în care nu avem la dispoziţie o dată cronologică certă, singură informaţia izvoarelor — oferită de obicei de documente — este în măsură să constituie un criteriu sigur de datare şi care să vină astfel în sprijinul ipotezei deseori folosită — întotdeauna însă ca ipoteză de lucru — că monumentele mai noi ar putea servi ca mijloc de cercetare şi cunoaştere a tipului celor azi dispărute. Totodată autorul arată că, în cazurile în care documentele indică cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

certitudine existența unei biserici de lemn la un anumit moment, datele lor nu trebuie legate neîndoios de construcțiile azi existente în aceeași localitate. Considerînd că informațiile documentare constituie « un punct de plecare important pentru cercetări viitoare, dîndu-ne de pe acum posibilitatea unor concluzii interesante » (p. 160), autorul analizează cele două grupe de izvoare folosite (dintre care unele inedite deosebit de interesante) și anume: acele pomenind preoți romîni (ortodocși) și acelea, mai valoroase, deși mai tîrzii, ce menționează monumente. Pe baza acestui material documentar, constatarea răspîndirii generale în secolul al XV-lea a arhitecturii romînești în lemn din Transilvania este concluzia ce se impune autorului, confirmînd punctul de vedere al cercetătorilor romîni. Puținele informații scrise de la începutul veacului al XV-lea — evident cele pe care stadiul actual al cunoștințelor ni le pune la dispoziție — dovedesc, spune autorul, că « începuturile arhitecturii romînești în lemn (în regiunea de care se ocupă) nu pot fi situate *mai tîrziu* decît cea de-a doua jumătate a veacului al XIV-lea » (p. 171, subl. noastră). Mai prudentă decît unele datări propuse de cercetătorii romîni, nici această concluzie nu contrazice punctul de vedere al acestora. Căci incontestata vechime a creștinismului romînesc ne obligă să admitem că, încă mult înainte de această dată, trebuie să se fi dezvoltat o arhitectură religioasă romînească. Aceasta, ținînd seama de faptul că urmele ei nu au putut fi încă nicăieri descoperite arheologic, trebuie presupusă a fi fost de un material perisabil — lemnul. Este totodată de presupus că forma monumentelor aparținînd acestei arhitecturi și tehnica în care erau lucrate nu puteau fi prea deosebite de aceea a caselor de locuit țărănești contemporane. Tot documentele îngăduie autorului constatarea că monumentele romînești în lemn aveau un stil propriu (« capella lignea, more walachorum »), diferit de cel al altor popoare, Dacă asemenea expresie — « more walachorum » — indică această mai veche arhitectură romînească în lemn sau dacă prin ea se înțelege arhitectura pe care o indică ilustrațiile articolului — monumente în care se văd influențe gotice — rămîne încă de discutat. Cercetări viitoare urmează să confirme sau să infirme limitele cronologice și succesiunea perioadelor pe care le oferă documentele azi cunoscute pentru analizarea procesului evolutiv al acestei arhitecturi. Pe lîngă aducerea în discuție a unor date noi, contribuția lui Entz Géza constă și în sublinierea însemnătății pe care trebuie să o aibă studiul prealabil al izvoarelor scrise pentru rezolvarea problemelor privitoare la datarea apariției tipurilor monumentelor religioase de lemn transilvănene.

Nu numai ineditul informației, punerea exactă a problemei sau precizia argumentării constituie interesul unor articole ca acelea semnate de prof. arh. Horia Teodoru și Sorin Ulea, ci mai ales felul în care a fost abordat subiectul, chipul în care el a fost integrat într-o problematică mai largă, astfel încît însăși soluția, pe lîngă valoarea ei pur informativă, să fie prezentată în contextul unor rezultate mai complexe pe care le implică, în istoria de artă, orice punere la punct a unui detaliu de oarecare importanță.

Dovada pe deplin justificată pe care o aduce arh. Horia Teodoru, *Un pridvor necunoscut* (p. 547—553), a existenței, la biserica Colțea, a unui pridvor, adăugat în 1770 celui pe care îl vedem astăzi (construit o dată cu ctitoria spătarului Mihail Cantacuzino și făcînd parte integrantă din aceasta), spulberă părerea eronată — ce-și făcuse loc în unele din lucrările mai vechi — că actualul pridvor ar fi adăugat. Interpretarea corectă a pisaniei din 1770 — interpretare devenită posibilă numai prin observațiile de natură tehnică datorate însuși autorului articolului —; dovada că frumos sculptata balustradă încastrată azi între stîlpii pridvorului inițial provine din dărîmatul turn al Colței; o plastică și expresivă descriere a decorației pictate originale ce se mai poate întrezări pe fațadele monumentului; cîteva precizări asupra sculpturii în piatră din Muntenia secolului al XVIII-lea ș.a.; toate acestea sînt nu numai simple contribuții la soluționarea unor probleme de amănunt din domeniul artei noastre vechi, ci însăși istorie de artă în sensul cu adevărat științific al noțiunii. Nu putem decît adăuga părerea de rău că de asemenea lucrări cu calitățile și de interesul celei de față, pe care ni le-ar putea da unul dintre cei mai buni cunoscători ai arhitecturii medievale romînești, avînd o atît de bogată experiență de teren, nu ne putem bucura mai des.

Pe același temei al reexaminării minuțioase a datelor materiale oferite de monument și de coroborare a acestora cu izvoarele, Sorin Ulea, în *Datarea ansamblului de pictură de la Suceviița* (p. 561—565), precizează data picturii interioare și exterioare a bisericii mănăstirii Suceviița (anul 1601). Totodată constatarea că « pridvoa-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rele laterale... au fost construite nu după, ci înainte de zugrăvirea faţadelor...»; că acoperişurile «pridvoarelor» au avut la origine o formă care a permis zugravilor să decoreze şi porţiunile de faţadă cuprinse sub actualele învelitori... care... au fost imaginate într-o epocă tîrzie...»; dovada că forma acoperişului pridvorului ce apare zugrăvit în tabloul ctitoricesc este cea justă ş.a., sînt importante contribuţii la cunoaşterea acestui monument de artă moldovenească şi totodată preţioase indicaţii materiale pentru specialiştii ce se ocupă de restaurarea lui. Articolul lui S. Ulea este un jalon în plus, după cele două apărute pînă acum [1], în precizarea unei cronologii a picturii moldoveneşti, cronologie atît de importantă pentru studierea sistematică şi pe criterii ştiinţifice a mult cercetatei, şi totuşi încă destul de puţin cunoscutei, arte medievale din Moldova.

Merită a fi menţionat şi faptul că articolele profesorului H. Teodoru şi S. Ulea satisfac unul din dezideratele cercetătorilor actuali ai vechii arte romîneşti: acela de a fi folosit un stil limpede şi concis, în care precizia tehnică se îmbină cu descriptivul evocator.

P. Ş. Năsturel, în *Cea mai veche inscripţie de la Ştefan cel Mare* (1463) (p. 349—354) publică inscripţia slavă necunoscută pînă acum, de pe ferecătura (azi pierdută) a capului sf. Simion ce se păstra la mănăstirea Neamţului, prezentată după un foarte îngrijit desen al ei, din 1903. Pe marginea acestei informaţii autorul adaugă interesante consideraţii asupra meşteşugului scrisului în Moldova vremii şi comparaţii între ferecătura, azi dispărută, şi ferecături de acelaşi fel contemporane sau ulterioare [2].

Semnalarea a încă unui obiect de artă din vremea lui Ştefan cel Mare, ce vine să întregească bogata zestre pe care ne-a lăsat-o epoca marelui voievod, adăugîndu-se la unele lipsuri şi erori ce s-au strecurat în *Repertoriul obiectelor şi monumentelor de artă din vremea lui Ştefan cel Mare* (Buc., 1959) [3], pun în discuţie publicarea unei noi ediţii, revizuită şi adăugită, a acestui însemnat instrument de lucru, a cărui completare este cerută de altfel şi de unele datări şi interpretări noi, în special în ce priveşte pictura din acea vreme.

2. *Articole cu caracter de «eseu critic»*

În «Les peintures murales de Boyana» (p. 413—436), Alexandru Obretenov (Sofia) prezintă — cu entuziasm şi căldură — în liniile largi ale unei critici de artă, cel mai reprezentativ ansamblu de pictură din Bulgaria medievală: acela de la Boiana. Fără a intra în detalii de iconografie, integrînd doar în treacăt arta zugravului de la Boiana în contextul picturii bizantine, balcanice şi bulgare, autorul evocă, cu înţelegerea unui artist şi cu aceea a unui om de cultură totodată, calităţile de vitalitate, de dragoste de viaţă, de realism, puternic şi comunicativ, ale picturii cu care un genial artist bulgar a decorat, acum mai bine de 700 de ani (1259), mica bisericuţă de la Boiana. Rămînînd în cadrul ideologiei creştine a vremii, depăşind însă obligativitatea canoanelor şi influenţele pe care le-a exercitat Bizanţul asupra tuturor ţărilor ortodoxe din Balcani, artistul de la Boiana a realizat «un ideal estetic foarte diferit de ascetismul medieval» (p. 428). Autorul insistă asupra faptului că varietatea remarcabilă a chipurilor nu se datoreşte numai unei abilităţi a desenului, nu constituie o trăsătură formală, ci este transpunerea în pictură a unor caractere «profund psihologice, morale, intrinsece personajelor» (ibid); în aceste calităţi de veridicitate, de sinceritate, stă — între altele — noutatea artei de la Boiana. Măiestria cu care sînt folosite linia şi culoarea ca să prezinte «plinătatea conţinutului omenesc» (p. 436) fac din această pictură «începutul unei etape remarcabile în dezvoltarea artei universale (p. 426). Articolul lui Al. Obretenov are, ajutat şi de ilustraţii bine alese, calităţile unei valorificări — pe temeiul unor observaţii de critică de artă, prezentate literar, într-un stil plin de relief şi care reuşeşte să comu-

[1] *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareş — şi datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în S.C.I.A., VI (1959), nr. 1, p. 61—73 şi *Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Suceviţa*, *ibidem*, VI (1959), nr. 2, p. 241—249.

[2] În bogata bibliografie, autorului i-a scăpat totuşi articolul lui Gh. I. Moisescu, *Sfinţii Trei Ierarhi în biserica romînească*, publicat în *Ortodoxia*, XII (1960), I, p. 17—18, unde (nota 57) se descrie racla de moaşte de la Slatina, dîndu-se şi textul slav al înscripţiei din 1597 (data unei înnoiri a cununei) şi o bibliografie mai veche. Menţionăm că la p. 350, nota 6, s-a strecurat o greşeală de tipar, pe care o îndreptăm aci: crucea cu care începe inscripţia de pe cununa de la Putna din 1488 are două braţe, dintre care cel de jos este oblic.

[3] R. Popa, *Repertoriul monumentelor...* Recenzie, în *Studii*, Revistă de istorie, XIII (1960), nr. 2, p. 257—261.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nice cu cititorul — a esenţei unei arte de mare putere creatoare şi de remarcabilă frumuseţe plastică.

Astfel, prezentînd ca omagiu venerabilului cunoscător şi profesor de artă din ţara noastră analiza monumentului celui mai reprezentativ şi mai iubit al ţării sale, Al. Obretenov continuă străvechile legături culturale între poporul bulgar şi poporul nostru şi schimbul de experienţe pe care acestea l-au implicat şi îl implică.

O expunere ca aceea a Teodorei Voinescu, *Şcoala de pictură de la Hurezi* (p. 573—587) oferă — e de la sine înţeles — în stadiul actual al cunoştinţelor numeroase şi mari dificultăţi. Pentru a dovedi teza susţinută de autoare că ansamblul de la Hurezi reprezintă prima şi cea mai importantă manifestare a unei « şcoli » de zugravi în Ţara Romînească, şcoală al cărei stil de pictură va domina în tot cursul secolului al XVIII-lea — singură analiza stilistică a ansamblului amintit nu ni se pare a fi suficientă. Este neîndoielnic că pictura de la Hurezi este rezultatul unui proces artistic ce s-a desfăşurat anterior de-a lungul a cel puţin o jumătate de veac. Acest proces nu poate fi despărţit de întregul complex al fenomenelor de cultură din Ţara Romînească unde, începînd încă din prima jumătate a secolului, se vădesc germenii unei profunde înnoiri. Cum remarcă — dar numai în treacăt — autoarea, nicăieri mai mult decît la Hurezi nu se poate observa prezenţa împreună a elementelor tradiţionale cu cele de inovaţie, atît în stil cît şi în tematică. În consecinţă, pentru a defini ceea ce este caracteristic Hurezilor este necesară o precizare, atît a ceea ce este tradiţional, cît şi a ceeace este nou. Constatările în acest sens pe care le face autoarea — neîncadrate în istoria culturii — nu-şi capătă semnificaţia pe care ar merita-o; ele rămîn la aspectul de simple observaţii.

De acord cu cercetările mai vechi, autoarea subliniază rolul pe care l-a avut în « şcoala de la Hurezi » zugravul, probabil grec, Constantinos. « Neîndoielnic, că prin prestigiul său, artistul străin, stabilit la noi, s-a bucurat nu numai în cadrul şcolii de la Hurezi, dar şi în întreaga mişcare artistică de la sfîrşitul veacului al XVII-lea de o oarecare autoritate » (p. 586). În ce măsură eclectismul şi stilul unui zugrav venit, probabil, din sudul Balcanilor, a putut găsi ecou în opera unor zugravi de la noi; ce şi cît datorează şcoala de la Hurezi acestui Constantinos şi ce aparţine tradiţiei autohtone; în ce măsură inovaţiile tematice — unele foarte însemnate — întîlnite în pictura Hurezilor i se datoresc lui şi nu sînt simple dezvoltări ale acelor tradiţii, toate acestea sînt întrebări ce rămîn încă fără răspuns. Tot puţin lămurit apare întrucît şi de ce « deîndată ce se introduce în mediul artistic al zugravilor autohtoni de la Hurezi, influenţa sa ⟨a lui Constantinos⟩ slăbeşte treptat, el rămînînd în realitate numai cu numele şef al şcolii de la Hurez » (p. 586). Ca să presupunem faptul pe care îl afirmă autoarea trebuie mai întîi dovedit că zugravii autohtoni aveau o atît de puternică tradiţie şi un atît de caracteristic stil încît, în ciuda prestigiului cu care venise zugravul străin, susţinut de domnie, să fie silit să abdice de la propria sa viziune artistică, să fie cîştigat de viziunea autohtonă. Dar în această privinţă nu ştim încă nimic. Evident constatări ca introducerea în cadrul picturii religioase a unor elemente de costum contemporane sau ca aceea a tratării, am spune « lumeşti », a unora dintre personajele cu caracter simbolic chiar, remarca justă că accentul cade în reprezentarea personajelor laice asupra « observării directe a modelelor » (p. 581), sau că prezenţa unor elemente locale şi pitoreşti introduce o notă de actualitate într-o pictură cu caracter totuşi precumpănitor religios, marchează un pas înainte în cunoaşterea picturii brîncoveneşti. Dar o foarte importantă parte din aceste elemente s-a mai întîlnit şi cel puţin în pictura epocii imediat premergătoare (la Pîrvu Mutul, de pildă).

Diferenţierea — prin introducerea de teme noi şi prin măsura în care se folosesc pe o scară mai largă inovaţiile stilistice datorate epocii imediat anterioare — ar fi trebuit, credem, subliniată îndeosebi. Cum această chestiune n-ar putea fi tratată decît în cadrul mai aplu al tuturor fenomenelor de suprastructură, revenim la dezideratul exprimat mai sus ca, desigur preţioasele contribuţii pe care le aduce autoarea — care are meritul pionieratului cercetărilor noi asupra ansamblului de pictură de la Hurezi — în viitoarele cercetări să încadreze « şcoala de la Hurezi » în dezvoltarea artei şi a istoriei culturii munteneşti în genere.

Florentina Dumitrescu încearcă cu *Motivul palmetei în decoraţia medievală romînească* (p. 143—156), pentru întîia oară în literatura noastră de specialitate, punerea în lumină a cîtorva din rezultatele la care duce analiza palmetei — a formelor şi evoluţiei acesteia — în arta medievală romî-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nească. Constatarea că folosirea şi evoluţia acestui motiv este diferită în Ţara Romînească faţă de Moldova; fixarea variantelor, tipurilor şi derivatelor palmetei din prototipul comun — bizantin; semnalarea etapelor prin care trec diferitele ei interpretări în ţara noastră; evoluţia ei stilistică cu alte cuvinte şi, în fine, cîteva deosebit de interesante, preţioase şi prin noutatea lor, observaţii de ansamblu, constituie tot atîtea puncte de plecare pentru un studiu mai amplu şi mai adîncit pe care îl merită desigur cel mai caracteristic motiv decorativ din arta medievală romînească. Ilustraţia unui asemenea articol însă — unul în care compoziţia motivului, compunerea şi descompunerea lui, viaţa sa ca ornament trebuie urmărite pînă în detaliu — merita fără îndoială o mai mare atenţie: numai pe această cale s-ar fi putut face distincţia, atît de necesară pentru un nespecialist, între palmeta bizantină şi formele derivate din ea întîlnite la noi. Cele şase ilustraţii cuprinzînd exemple din interpretarea moldovenească a palmetei (faţă de bogatele planşe ilustrînd formele bizantine şi musulmane ale acesteia) pot lăsa impresia — dezminţită de îngrijita prezentare a problemei din text — că la noi interpretările şi variantele motivului examinat ar fi cu mult mai rare şi mai puţin variate.

Constatativ mai mult decît interpretativ, articolul — în care accentul cade mai mult pe generalitate decît pe analiza de detaliu, ce ar fi valorificat integral interesantele observaţii, pline de însemnate implicaţii — deschide, cu tot caracterul său rezumativ, un drum nou în cercetarea ornamenticei medievale romîneşti.

Reluînd şi completînd amplele discuţii mai vechi asupra bine cunoscutei paftale de aur găsită în săpăturile din 1923 în mormîntul din biserica domenească de la Curtea de Argeş, Pavel Chihaia, în *Cîteva date în legătură cu paftaua de la Argeş* (p. 107—117), face unele interesante observaţii bazate pe legături între istoria literară şi cea de artă cu privire la sensul simbolic al figuraţiei de pe acest obiect, propunînd totodată cîteva elemente noi menite să confirme datarea lui şi să-i stabilească provenienţa. Desigur justă este observaţia autorului că « unele elemente par a indica nu o inspiraţie pur literară, ci încercarea de a reda detalii văzute de artist la monumentele de arhitectură contemporane » (p. 109). Într-adevăr, asemănările între arhitectura figurată pe pafta cu aceea a unor monumente din jurul anilor 1370—1380 (turnul ridicat în 1372 de Peter Parler peste podul de pe Vltava, la Praga; portalele cu rol pur decorativ de pe faţadele corului domului datorat aceluiaşi Parler, tot din Praga) sugerează autorului ipoteza că bijuteria de la Argeş ar putea proveni din mediul artistic ce poate « fi limitat la o arie ce include Transilvania, Austria, Boemia şi Germania » (p. 109). Autorul socoteşte probabilă originea paftalei în atelierul sculptorilor-giuvaergii Martin şi George din Cluj, autorii statuii sf. Gheorghe din Praga (turnată în 1372).

De remarcat este constatarea — pentru prima oară — că în tabloul ctitoricesc (azi atît de repictat) din biserica domnească — peretele nord-vest al naosului — doamna « nu poartă, cum adesea s-a afirmat, un guler înalt de dantelă... Ceea ce a fost considerat drept guler nu este decît partea de jos a burletului ce înconjură scufa » (p. 117), acoperămînt al capului frecvent purtat de personajele feminine reprezentate în sculptură prin 1380—1396 şi care se întîlneşte şi în figura « femeii-lebede » reprezentată pe paftaua amintită.

Interesul autorului se îndreaptă către cele două personaje din balcoanele laterale ale edificiului reprezentat pe bijuterie: un bărbat şi o femeie, punîndu-le în legătură cu literatura laică apuseană şi cu reprezentările plastice pe care aceasta le-a inspirat. Astfel autorul ajunge la concluzia că, fiind vorba de o pereche de îndrăgostiţi, «femeialebădă» aşezată între ei şi în centrul paftalei ar reprezenta «simbolul dragostei lumeşti» (p. 114), fiind un personaj analog cu « Frau Welt », ipostază medievală apuseană a zeiţei Venus.

Deşi rămîne pe marginea istoriei de artă, contribuţia autorului aduce cîteva completări interesante în cunoaşterea atmosferei literare şi artistice, şi prin aceasta a mediului de cultură din care provine obiectul de artă examinat.

3. *Articole de prezentare a unor ipoteze*

Sub titlul de *Începuturile ceramicii monumentale în Moldova* (p. 373—394), Corina Nicolescu reia în discuţie cel puţin două probleme legate de începuturile artei medievale moldoveneşti — originea ceramicii monumentale şi datarea bisericii sf. Treime din Siret (şi cu aceasta din urmă, însăşi originea planului treflat în Moldova) — propunînd, în continuarea cercetărilor şi ipotezelor sale mai vechi, unele noi soluţii.

Dată fiind deosebita lor însemnătate, aceste două probleme merită să ne oprim ceva mai mult asupra lor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Trebuie să remarcăm dintru început că argumentele istorice aduse de autoare în sprijinul datării monumentului de la Siret cu circa două decenii mai devreme decît datarea ipotetică în genere acceptată (epoca lui Petru Muşat, 1374—1391) nu sînt mai concludente decît cele aduse pînă acum în sprijinul datării curente. Ne vom mărgini atenţia asupra argumentelor de ordin arheologic-artistic pe care autoarea îşi sprijină datarea edificiului în vremea lui Sas (1354—1358).

Faptul că tipul de ceramică ce decorează faţadele monumentului în discuţie — tip obişnuit la edificii bulgăreşti din secolele al XIII-lea şi al XIV-lea (Messembria şi Tîrnovo) — dar întîlnit şi în Ţara Romînească la sfîrşitul aceleiaşi epoci, pare a fi mai puţin frecvent în Serbia, nu ni se pare a îndreptăţi caracterul categoric al afirmaţiei: « Calea de pătrundere în Moldova... a arhitecturii slavo-bizantine ca şi a ceramicii de faţadă nu mai trebuie căutată azi, ca în trecut, doar prin filiera sîrbească. Ea ne apare mult mai directă, dacă ţinem seama de ultimele descoperiri şi concluzii istorice asupra dezvoltării, sub influenţa Bizanţului, a unei culturi locale, la Dunărea de Jos şi în oraşele pontice » (p. 384). Chiar autoarea admite că în Serbia (la Kalenici) s-au întrebuinţat ornamente a căror « formă şi calitate de smalţ se aseamănă îndeaproape cu cele de la Messembria » (p. 385). Descoperirea unei piese asemănătoare « între materialele mai vechi scoase cu ocazia săpăturilor de la Cetatea Albă (Bielgorod-Dnestrovski, U.R.S.S.)... » (p. 384), coroborarea acestei descoperiri cu ştirile date de izvoare privitoare la existenţa acolo, în secolul al XIV-lea, a unui episcop depinzînd de Halici, nu « implică neapărat existenţa unei biserici episcopale, căreia foarte probabil i-a aparţinut decorul de flori smălţuite » (p. 385). Ştirea documentară îndreptăţeşte doar presupunerea că o biserică episcopală va fi existat în acea cetate. Cît priveşte decorul acesteia, evident, nu pe temeiul unei singure flori despre care nu ştim nici cărei categorii de monumente, nici cărei epoci i-a aparţinut (obiectul fiind o descoperire întîmplătoare), putem încerca o reconstituire a lui. Apariţia unui asemenea ornament (exemplar unic, pînă în prezent) în cetatea de la gura Nistrului este normală dacă ţinem seama că ea avea atît de frecvente şi de intense legături cu capitala imperiului bizantin, căci — aşa cum de altfel remarcă şi autoarea — asemenea ornamente sînt răspîndite pe toată aria de artă bizantină, şi nu numai la monumente religioase, ci şi la acelea laice. Faptul că astfel de piese ceramice nu s-au întîlnit pînă acum nicăieri pe teritoriul Moldovei decît numai la Siret (p. 387) nu implică, numai decît, o legătură directă între monumentele din cele două localităţi.

Este mult mai normal să admitem că decorul ceramic provine de acolo de unde a venit şi tipul structural al monumentului pe care el îl împodobeşte. Ipoteza că biserica de la Siret se leagă de monumentele dobrogene şi nu de cele sîrbeşti este — contrar celor afirmate de autoare [1] — încă nesigură: de altfel prof. V. Vătăşianu, care are meritul de a fi pus-o în discuţie, se arată cu mult mai puţin categoric decît lasă să se înţeleagă autoarea [2]. Merită să

[1] « În studii recente s-a arătat că planul treflat atît de obişnuit în arhitectura din Moldova şi Ţara Romînească este anterior influenţei sîrbeşti, şi se datoreşte împămîntenirii în ţinuturile de la Dunărea de Jos a monumentelor mai vechi de acest tip de tradiţie orientală şi bizantină încă din secolele XI—XII » (p. 372). Biserica sf. Treime din Siret « apare astfel, ca şi monumentele de acelaşi tip din Ţara Romînească, rezultatul unui proces de elaborare mai îndelungat, care s-a petrecut mai întîi în ţinuturile dunărene, cuprinzînd treptat, în cursul veacului al XIV-lea, şi Moldova » (ibid.).

[2] « Descoperirea de la Niculiţel deschide însă o perspectivă nouă şi justifică presupunerea că biserica treflată şi triconcul s-au răspîndit, în Bulgaria şi la noi, încă din veacurile XI—XII, aproximativ concomitent cu exemplarele din Grecia... E indiscutabil vorba de o mare expansiune a arhitecturii orientale din regiunea Armeniei, dar etapele parcurse trebuie încă descoperite. Cercetarea acestei probleme îi revine însă unui studiu închinat arhitecturii bizantine şi nu e cazul s-o încercăm aci. Pentru noi e important să reţinem deocamdată prima atestare a planului treflat pe teritoriul nostru, fapt care ne va permite să explicăm în chip mai firesc răspîndirea şi evoluţia acestuia în varianta triconcului, devenit predominant în principatele romîne, începînd cu ultimul sfert al veacului al XIV-lea » (V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările romîne*, vol. I, Buc., 1959, p. 130). « Dar e oare necesar să legăm prezenţa acestui ornament <« decorul de teracotă, asemănător celui de la Cozia »> neapărat de prototipul Cozia? Teracote asemănătoare sînt curente în Balcani, îndeosebi în Bulgaria în veacurile XII—XIV, şi am putea presupune o legătură spre Moldova şi prin alte etape, deocamdată rămase încă neidentificate... » (*ibid.*, p. 304).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fie remarcat şi faptul că în acest articol se foloseşte, pentru ilustrarea tezei pe care o susţine autoarea, o reproducere a planului monumentului de la Siret aşa cum acesta arată astăzi şi nu planul substructurilor descoperite de arh. Horia Teodoru cu ocazia restaurărilor făcute acolo [1] şi pe care autoarea l-a folosit, ea însăşi, într-un articol mai vechi [2]. Acest din urmă plan indică prezenţa în substructuri a bazelor celor patru pilaştri de susţinere ai arcelor pe care trebuia să se sprijine un sistem de boltire asemănător celui căruia îi aparţin atît monumente din a doua jumătate a secolului al XIV-lea din Serbia, cît şi unele din aceeaşi vreme din Ţara Romînească. Chiar presupunînd că niciodată monumentul nu a ajuns să fie boltit după acest sistem, totuşi faptul că el a fost început în acest chip ne arată că, cel puţin în forma în care a fost proiectat iniţial, el se lega de tipul zis sîrbesc. Singură prezenţa acestor elemente — a căror reprezentare pe planul din fig. 3 a fost omisă de autoare (ne întrebăm de ce) — este de natură să facă mai mult decît îndoielnică datarea timpurie susţinută în cuprinsul articolului.

Reîntorcîndu-ne la problema căii dobrogene de pătrundere a ceramicii bizantine în Moldova şi Ţara Romînească, faptul că « pînă acum ne lipsesc încă şi în acest domeniu, ca şi în altele, *toate verigile* de legătură dintre monumentele dobrogene din secolele X—XIII şi acelea din Moldova şi Ţara Romînească. . . » (p. 388 — sublinierea noastră) face ca existenţa acestei căi să rămînă în domeniul ipotezelor încă gratuite. Căci, desgur « o cărămidă smălţuită verde, găsită în cadrul ruinelor bisericuţei de la Garvăn-Dinogenţia (sec. XI—XII) . . . » (ibid.) sau « fragmente de cărămizi smălţuite ⟨ce⟩ au apărut de asemenea în cadrul cetăţii de la Păcuiul lui Soare.. . » (p. 389) nu ne oferă nici măcar « primul indiciu » în această direcţie.

În aceste condiţii rămîn valoroase prezentările — însoţite de excelente desene şi fotografii — ale unui material a cărui interpretare arheologică şi istorică rămîne încă în discuţie.

Vastul material ceramic din epoca feudală timpurie, dat la iveală de ultimele săpături arheologice şi în general, bine cunoscut în datele sale materiale (forme, tehnică, decor) ridică şi probleme legate direct de începuturile artei medievale romîneşti. Printre acestea, problema epocii şi procesului de constituire a ceramicii medievale romîneşti stă, de mai mulţi ani, în atenţia cercetătorilor. Plecînd de la constatarea că ceramica de uz comun de la Zimnicea (sec. XIV), « evident locală, dar de un nivel tehnic superior şi de o dezvoltare a formelor mult înaintată faţă de epoca precedentă a secolelor X—XII » (p. 199) îşi găseşte analogii, ca tehnică şi decor în materialul găsit la Dinogeţia-Garvăn (sec. XI—XII) — formele de aci fiind însă diferite faţă de cele specifice Zimnicei — Radu Florescu, în *Problema originii ceramicii romîneşti şi unele descoperiri recente de la Capidava* (p. 199—209), caută « veriga de legătură » între ele. Limitîndu-şi cercetările la zona dunăreană, autorul se opreşte asupra ceramicii de la Capidava, unde găseşte forme asemănătoare, atît celor de la Zimnicea, cît şi celor de la Dinogeţia-Garvăn. Grupînd această ceramică în patru tipuri pe care le denumeşte: « ceramică de import» « ceramică de tîrg », « ceramică de tip străin dar de tehnică locală » şi « ceramică neagră », el constată că la Capidava stratigrafia oferă date clare pentru determinarea etapelor procesului de « pătrundere şi localizare a tehnicii superioare în producţia ceramică şi de răspîndire a produselor ei la Dunărea de Jos » (p. 206).

Astfel, în nivelul III — cel mai vechi de la Capidava — s-a găsit ceramică de import; în nivelul II (imediat ulterior cronologic) se află ceramica produsă de « un centru dunărean », dovedind astfel faza de încercare de a localiza. . . producţia acestei ceramici (p. 206), iar nivelul I (cel superior, ultimul cronologic) « reprezintă faza în care se ajunge la producerea locală a unor forme imitate după cele confecţionate în tehnica superioară şi la îmbogăţirea repertoriului olăriei de tehnică superioară cu forme de origine exterioare zonei dunărene» (p. 209).

Constatarea că « din punct de vedere tipologic, la originea olăriei de tehnică superioară atît de la Zimnicea cît şi de la Dinogeţia se găsesc formele descoperite la Capidava » (p. 208), permite autorului să stabilească trei etape distincte (Capidava, Dinogeţia, Zimnicea), fără a preciza drumul, care vădesc procesul de pătrundere, adaptare, localizare şi generalizare a olăriei de tehnică superioară în zona Dunării de Jos.

[1] H. Teodoru, *Opera lui George Balş în lumina descoperirilor recente*, în *Ani*, 1943, p. 22.

[2] C. Nicolescu, *Oraşele şi arhitectura în trecutul regiunii Suceava*, în *Arhitectura* R.P.R., 1956, nr. 10, p. 15, fig. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Constatările că începutul de sinteză surprins la Capidava coincide în timp cu « începuturile de cristalizare ale unor relaţii feudale locale » (p. 209) şi că etapa Zimnicea (sec. XIV), care reprezintă faza cea mai caracteristică a acestui proces, coincide cu începuturile statului feudal al Ţării Romîneşti, constituie puncte de plecare pozitive pentru studiul începuturilor ceramicii medievale romîneşti. Este evident — şi apreciem marcarea cu grijă a acestui fapt în cursul articolului — că ipoteza autorului se limitează la stadiul actual al cunoştinţelor în legătură cu o zonă restrînsă, că deci nu este vorba de concluzii avînd o valoare generală. Trebuie însă apreciat efortul de a valorifica, printr-un raţionament logic, un material, fie el încă puţin numeros, a cărui expresivitate este în funcţie de încadrarea lui în sfera mai largă a fenomenelor de cultură materială şi de istoria culturii. Autorul are astfel meritul — trebuie să o recunoaştem, rar încă, în literatura de specialitate — de fi pus la îndemîna istoricilor de artă un material arheologic interpretat, însoţit de toate semnificaţiile pe care le implică, pentru a servi ca instrument de lucru şi ca punct de plecare al unor mai ample şi mai adînci cercetări.

Încheind această sumară trecere în revistă se impune, credem, o constatare îmbucurătoare: indiferent de noutatea mai mică sau mai mare a subiectelor tratate şi de aportul mai bogat sau mai puţin bogat pe care fiecare contribuţie îl aduce, numărul destul de mare al acestora, multiplicitatea problemelor luate în discuţie în cuprinsul lor şi varietatea chipurilor în care ele au fost tratate, arată în aceeaşi măsură însemnătatea ce se acordă astăzi studiului artei epocii feudale şi totodată şi meritul incontestabil pe care-l are profesorul George Oprescu nu numai în încurajarea acestor studii, ci şi în formarea generaţiei noi de cercetători ai acestui domeniu.

M. A. Musicescu

Комплексни научни экспедиции в западна България Транско-Брезниико-Киостендилско през 1957 и 1958 година. Доклади и материали

[Expediţii ştiinţifice complexe în Bulgaria de vest, Tran-Breznik-Kiostendil în anii 1957—1958. Rapoarte şi materiale], Acad. de Ştiinţe bulgară. Secţia artelor plastice, muzicii şi arhitecturii, Sofia, Ed. Acad. de Ştiinţe bulgare, 1961, 564 p., cu rezumate în limbile rusă şi franceză.

Volumul recenzat, publicat în cadrul Academiei de Ştiinţe din Bulgaria, se înscrie pe linia unor publicaţii ce capătă în prezent un caracter de periodicitate, întrucît urmează publicării rezultatelor unor alte expediţii complexe, efectuate în diverse regiuni ale Bulgariei. Zona aleasă de data aceasta se află în partea apuseană a ţării, în imediata vecinătate a graniţei cu R.P.F. Iugoslavia, şi are ca centre urbane oraşele Tran, Breznik şi Kiostendil. Din cauza pătrunderii grele şi tîrzii a capitalismului, ca şi a dominaţiei feudalilor turci pînă la cucerirea independenţei Bulgariei cu ajutorul trupelor ruse şi romîne, regiunea a păstrat unele caractere arhaice pînă mai tîrziu decît în alte părţi ale Bulgariei.

Lucrarea înmănunchează o serie de studii aparţinînd mai multor autori. Dar, prin faptul că diferitele studii abordează domenii variate de fapte în aşa fel încît să conducă spre o privire de ansamblu asupra problemelor locale, cartea capătă un caracter unitar, chiar fără să meargă la epuizarea problemelor. Sînt tratate pe rînd casa populară, bisericile şi edificiile publice, sculptura în lemn şi decorul pictat al bisericilor, ţesăturile artistice populare, olăria, balustradele decorative, instrumentele muzicale, cîntecul popular, dansurile, organizarea familiei. Au fost urmărite deci aspectele artistice ale regiunii, la care se adaugă unele probleme etnografice. Notăm de la început interesul pe care tema astfel tratată îl prezintă; deşi nu este vorba de o monografie unitară, cititorul are totuşi o privire de ansamblu asupra problemelor de artă. Interesul lucrării este sporit de calitatea unora dintre studii. În cele de mai jos ne oprim numai asupra cîtorva aspecte tratate în lucrare.

Primul studiu şi în acelaşi timp dintre cele mai temeinice aparţine arhitectului Gheorghi Kojuharov, cunoscut şi prin alte publicaţii ale sale, referitoare la construcţii civile ţărăneşti sau orăşeneşti. De data aceasta autorul se opreşte la *Locuinţele populare din Tran, Breznik şi Kiostendil (Народната къща в Транско, Брезничко и Киостендилско)*. Studiul acoperă peste 70 de pagini ale cărţii şi se întemeiază în primul rînd pe analiza planurilor, efec-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tuată competent şi sistematic. Autorul, lăsînd deoparte metoda alegerii de tipuri izolate, ce cuprinde mai totdeauna o parte arbitrară, urmăreşte construcţiile locale în toate formele lor. Înregistrează astfel atît planurile vechi, simple cît şi cele complexe, cu etaj, orăşeneşti, sau aparţinînd elementelor înstărite. Analiza îi permite să deosebească două părţi ale regiunii: prima înglobînd zona Tran-ului şi a Breznik-ului, şi a doua, mai depărtată, situată spre sud, în jurul Kiostendil-ului. Subliniem mai jos o serie de caractere ce interesează direct studiul problemelor casei ţărăneşti din ţara noastră.

Casa de cel mai vechi tip era adesea lipsită de prispă, sau avea o prispă joasă, situată la nivelul solului şi mărginită de stîlpi dar lipsită de balustradă; pe ea se afla uneori un cuptor. Aceste elemente nu se deosebesc de situaţia întîlnită în ţara noastră. Pătrunzînd în interior, problemele devin mai interesante. Autorul subliniază, chiar în prezentarea grafică a planurilor, locul pe care îl ocupă încăperea originară, de bază, a casei. Această încăpere, ce adăposteşte vatra, rămîne la casele din regiune, ca de altfel şi în cea mai mare parte a Bulgariei, încăperea în care pătrunzi cînd vii de afară. Apoi, se adaugă mai întîi lateral o încăpere folosită drept cămară şi rămasă neîncălzită, de dimensiuni mai mici decît odaia cu vatră. Ulterior o a treia încăpere, folosită ca odaie de locuit, este încălzită de o sobă oarbă cu gura în odaia originară ce adăposteşte vatra. Dimensiunile acestei odăi de locuit sînt mai mari ca ale odăii cu vatră, şi ca ale cămării. Numele încăperii originare este « ija sau «kăşta», al odăii încălzite «soba», al prispei «ciardak». Este interesant de semnalat, că în partea de cîmpie a Olteniei bordeiele au avut o evoluţie similară; la încăperea centrală («la foc»), adăpostind vatra, se adaugă o cămară rece, şi apoi o a treia încăpere («sobă») încălzită cu sobă oarbă. Aceeaşi situaţie există în Gorj la casele din lemn construite peste sol. În sudul Munteniei, evoluţia planurilor la bordeie sau la casele pe sol urmează aceleaşi trepte; notăm în plus că prispa este numită şi la noi adesea «ceardac». În Dobrogea planurile au aceeaşi evoluţie. Romînii din partea de cîmpie a Banatului, ba chiar şi o parte din cei aflaţi în zona de munte a Banatului, Mehedinţilor şi Gorjului, le cunosc de asemenea. Ar fi greşit însă dacă am limita problema numai la întrebarea cine anume a folosit mai întîi aceste planuri. În realitate problema depăşeşte acest cadru, mai întîi întrucît cuprinde o serie de alte popoare; notăm astfel că tătarii şi turcii din Dobrogea, sau din partea de răsărit şi nord a Bulgariei, ca şi o bună parte din sîrbii aflaţi de-a lungul Dunării, şvabii din Banat, apoi aproape întreaga Ungarie, cunosc planuri cu o alcătuire asemănătoare. Fără a încerca aci o rezolvare a problemei, vom spune totuşi că este probabil vorba de un fenomen care s-a petrecut concomitent sau aproape concomitent pe o mare suprafaţă şi cel mai adesea aproape sub ochii noştri. În ce priveşte Bulgaria dunăreană sau cîmpia din sudul ţării noastre, fenomenul trecerii de la casa cu o încăpere la planuri dezvoltate este caracteristic secolului al XIX-lea.

Gheorghi Kojuharov semnalează şi o serie de alte planuri, în care intrarea se află, spre deosebire de planurile amintite, pe latura îngustă a casei, încăperile înşirîndu-se în lung; este vorba de case situate în aşezări înghesuite, la care faţada îngustă se află spre stradă. Este probabil că planul a fost deci determinat de aşezarea în cadrul satului a caselor lipite una de alta.

De la planurile vechi joase, se trece la altele mai dezvoltate, cu etaj. Ca şi în ţara noastră, şi ca de altfel în cea mai mare parte a Peninsulei Balcanice, la parter se află pivniţa, cămara, iar la etaj încăperile de locuit. Cu vremea, şi în Bulgaria apar la parter odăi de locuit. O mare varietate de intrări, şi mai ales în soluţionări a plasării scării de acces la etaj, ce duce deobicei către un foişor îngust, ne îndreaptă gîndul spre construcţiile obişnuite din nordul Olteniei, mai ales din Mehedinţi şi Gorj, unde se întîlneşte aceeaşi mare varietate de compoziţie a faţadelor. Mai mult, uneori planul, faţada, proporţiile amintesc în chip izbitor unele din casele Gorjului.

Autorul publică apoi relevee şi fotografii ale unor locuinţe ce aparţineau elementelor înstărite locale («ciorbagii») sau feudalilor turci. Acestea pot fi împărţite, credem, în două categorii; cele amintind culele, cu elementele lor întărite, cu pereţi groşi din cărămidă şi piatră, cu etaj; uneori etajul este ieşit în afară ca la arhitectura obişnuită oraşelor balcanice, bulgăreşti, iugoslave sau turceşti, ba chiar şi arhitecturii dezvoltate în ţara noastră în sec. al XVIII-lea şi prima jumătate al celui de-al XIX-lea. Uneori, arcade de paiantă situate între stîlpii etajului prezintă un element în plus de asemănare cu construcţiile de la noi. O a doua categorie, numită de autor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«de tip Plovdiv», are spre fațadă un foișor, situat numai la etaj, închis, ieșit în afară față de restul peretelui și construit în consolă. Se observă la aceste din urmă construcții elemente de decor caracteristice «renașterii bulgare». Plafoanele de lemn, avînd deobicei decorul grupat în jurul unui punct central, amintesc și ele «renașterea bulgară», cu construcțiile ei ridicate în secolele XVIII—XIX. Un exemplar asemănător se află la Ploiești; este vorba de casa-muzeu Hagi Prodan.

Acoperișurile sînt în patru ape, ca cele romînești. Olanele amintesc Dobrogea romînească, în vremea cînd se afla sub stăpînirea otomană.

În general, valorosul studiu recenzat ne dă prilejul să constatăm din nou interesul pe care îl prezintă pentru oamenii de știință romîni cunoașterea arhitecturii bulgare, și în general balcanice. O bună parte din particularitățile Olteniei, Banatului, Munteniei, Dobrogei ba chiar și ale Moldovei, nu pot fi înțelese fără a studia fenomenul pe o arie întinsă, ce depășește regiunile locuite de un singur popor.

★

Studiul lui Dimităr Stankov despre *Balustradele decorative din regiunea Kiustendil (Парапетната украса в Киостендилския край)* întregește în chip documentat și util capitolul anterior. Balustradele contribuie în largă măsură la varietatea extrem de mare a fațadelor. Aflate pe marginea prispelor, aproape totdeauna la case cu etaj, ele sînt decorate prin scînduri tăiate cu fierăstrăul în forme variate. Elementele de decor sînt geometrice și se repetă, astfel încît avem șiruri de motive așezate vertical, unul lîngă altul, decorînd întreaga prispă.

★

Un alt studiu al lui Dimităr Stankov se oprește asupra *Țesăturilor decorative de interior din regiunile Tran și Kiostendil (Народнат художествен текстил в Трянски и Киостендилски крайе)*. Bazat pe un material bogat și interesant, întovărășit de ilustrații bine alese, și acest capitol este plin de interes pentru cititorul romîn. Lucrate în casă de către femei, țesăturile foloseau ca materie primă mai ales cînepa, țesînd din ea cuverturi, pînză de corturi, saci și pînză fină pentru lenjerie. Creșterea oilor a permis folosirea pe scară largă și a lînii, care constituia a doua materie primă. Cu ea se țeseau scoarțe, fețe de pernă, saci, macaturi. Pentru țesutul și confecționarea cerceafurilor, fețelor de masă etc., se folosea bumbacul. Părul de capră și foile de porumb erau rar utilizate. Colorate în culori vegetale, chimice, minerale, țesăturile erau lucrate la războiul orizontal de către femei. Autorul analizează cu grijă tehnicile de țesut, încercînd și încadrarea lor istorică. Decorul caracteristic este în benzi alternante, colorate mai ales în roșu, negru, portocaliu și mai rar verde, galben, foarte rar albastru. Asemănările pe care țesăturile locale le prezintă cu cele romînești trebuie de data aceasta explicate printr-o tradiție comună extrem de depărtată, ce urcă, poate, pînă la vechile populații tracice. În afara benzilor paralele, alternante, se recunosc careuri de culoare mai închisă ce decorează obișnuit și macaturile romînești, motivele florale libere sau închise în romburi, întîlnite pe țesături de interior ca și pe fote și catrințe din Banat, Oltenia, Muntenia sau Dobrogea. De asemenea, romburile concentrice sau motivul ce seamănă cu pieptenele cu două rînduri de dinți sînt așezate pe scoarțe ce amintesc întrutotul scoarțele romînești.

★

Studiul despre *Ceramica populară din Businți* [*Народного гранчарство в с. Бусинци*] este al treilea capitol lucrat de același priceput cercetător al artei populare, Dimităr Stankov. Satul Businți este, prin importanța lui, al doilea centru de ceramică al Bulgariei, ce urmează celui din Troian. Așezat în zona Tran-ului, în apropierea carierelor de argilă, este populat de aproximativ 100 familii, a căror principală ocupație este olăria. Fragmente de ceramică aflate în apropierea satului dovedesc o vechime a olăritului local ce merge în secolul al V-lea al erei noastre.

Autorul împarte produsele olarilor în două categorii: vasele de uz zilnic (farfurii, căni, urcioare, oale) și cele rezervate pentru sărbători (ulcioare de nuntă, urcioraște de țuică, căni, vase de uz bisericesc). Culoarea ceramicii din Businți este roșie după ardere. Pieptenele de lemn, rotița de lemn dințată, para din cauciuc cu vîrf de scurgere metalic (sau de lemn), penele de pasăre, pensula, sînt tot atîtea unelte pentru decorarea vaselor, o dată ce au fost formate pe roată. Subliniem și aci elementele care interesează cititorul din țara noastră pentru asemănările pe care le prezintă cu arta romînească. Se recunoaște astfel urciorul cu corpul rotunjit și un gît înalt, ușor galbat, fără buză, întîlnit în sudul Munteniei; alte urcioare, mai înălțate, cu gît scund și buză

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prezintă mai puţină asemănare cu cele romîneşti. În schimb altă formă de urcior, cu buză rotundă, mai largă decît gîtul, cu mănuşă şi proeminenţă pentru băut aşezată pe mănuşă, aminteşte întrutotul urcioarele lucrate în Oltenia, parte din Muntenia şi bună parte din Transilvania. Oţetare înalte, cu gura şi gîtul îngust, cu două torţi opuse, amintesc oţetarele din Curtea de Argeş şi în special pe cele din sudul Olteniei (Oboga); toate laolaltă, amintesc ceramica romană şi apoi bizantină ce formează probabil originea lor comună. Oale de gătit pe foc, nesmălţuite, cu gura largă, seamănă cu cele din Oltenia şi Muntenia. Vase cu mănuşa aşezată sus, deasupra gurii, pentru transportat mîncarea, seamănă cu ceramica din provinciile sudice ale ţării noastre. O serie de borcane, solniţe, oţetare cu gura largă şi benzi paralele aplicate în relief, strachina adîncă şi cu pereţi drepţi, reprezintă tot atîtea forme asemănătoare cu cele romîneşti. Cîteva din vasele de biserică (pentru ţinut anafura) amintesc pînă la identitate cele pe care le-am găsit în Muscel, sau cele semnalate în Timoc şi Mehedinţi. Asemănări surprinzătoare sînt cele privitoare la decor. Vechiul decor era realizat cu humă albă, pusă pe suprafaţa vaselor nesmălţuite; acelaşi procedeu de decorare şi aceeaşi formă de motiv (asemănătoare cu un deget) se regăseşte în decorul oalelor din Gorj şi mai ales în centrele de olari ale Muscelului. Alte străchini, smălţuite, au pe pereţii laterali o spirală albă, continuă, punctată din loc în loc de pete rotunde din altă culoare, sau de linii perpendiculare, amintind întrutotul străchinile din Oboga. Ulcioarele de nuntă, cu figurine aplicate în relief, sînt la fel cu cele din Oltenia şi nord-vestul Munteniei; în plus, au aceeaşi întrebuinţare limitată, cu ocazia sărbătorilor, mai ales a nunţilor. Smalţul se aplică pe urcioare de nuntă, pe ploşti, pe vase folosite în biserici — adică în general pe olăria cu caracter special, deosebit de oalele de uz zilnic. Şi de data aceasta nu se poate face abstracţie de elementele străvechi comune ale populaţiilor de pe cele două maluri ale Dunării; tracii, tracii romanizaţi, slavii, apoi cultura bizantină şi cea turcească — au înrîurit pe rînd ceramica locală. În plus, permanentele legături culturale pe care romînii din ţara noastră le-au avut cu cei din sudul Dunării sau cu popoarele slave, ca şi migraţiile care duceau grupe însemnate de populaţii de pe un mal pe celălalt al Dunării, într-o permanentă mişcare, sînt tot atîtea motive care ne fac să înţelegem asemănările semnalate, surprinzătoare numai pentru cel care nu urmăreşte cu atenţie istoria. Studiul lor este deci plin de interes pentru istoricul de artă ca şi pentru etnograf.

PAUL H. STAHL

ЗАГОРКА ЈАНЦ

Орнаменти фресака из србије и македоније од XII до средине XV века

Belgrad <1961>, 42 p. (fig.), LXXVI pl. (499 fig.) 4 pl. (12 repr.)

Interesul unei lucrări ca cea semnată de Zagorka Janţ despre *Ornamentele în frescele din Serbia şi Macedonia din sec. al XII-lea pînă la mijlocul sec. al XV-lea* este îndoit: pe de o parte acela de a face cunoscut un material inedit şi valoros nu numai prin bogăţia şi varietatea formelor, dar şi prin problemele abordate, iar pe de alta de a pune la îndemîna celor interesaţi (în forma cea mai accesibilă, a unui catalog), un important material de comparaţie. Este cu atît mai preţioasă munca autoarei cu cît încercări de acest gen, în domeniul ornamenticii în frescă sînt, am putea spune, inexistente, aceasta fiind tratată cu totul incidental în cuprinsul unor monografii sau studii. Lipsa unor lucrări mai vechi care să poată fi utilizate ca punct de plecare în cercetările respective este cauza pentru care, cum se spune în introducere, unele dintre probleme vor rămîne încă nerezolvate, iar altele ar putea căpăta, în cursul unor viitoare cercetări, contururi noi.

Studiul introductiv cuprinde două părţi: o trecere în revistă a decoraţiei ornamentale în frescă şi o tipologie a formelor acestor ornamentaţii.

La început cîteva cuvinte despre principiile generale ale acestei decoraţii: locul pe care-l ocupă, culoarea, maniera în care era pictată şi legătura cu celelalte arte. Similitudinea sau uneori chiar identitatea cu arta ţărilor romîne face deosebit de interesantă această expunere. Ceea ce întîlnim în plus faţă de decoraţia medievală contemporană romînească sînt ornamentele inspirate de pictura occidentală şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prezentările euharistice sau simbolice (ex. « păsările la izvorul vieţii »).

Din trecerea în revistă a decoraţiei bisericilor din sec. al XII-lea pînă în sec. al XV-lea, surprindem evoluţia formelor de ornamentaţie. Astfel, în secolul al XII-lea repertoriul motivelor este influenţat în special de cel al manuscriselor şi textilelor bizantine (linii în S, cercuri, meandre şi palmete stilizate pînă aproape la abstract), căruia i se adaugă în secolul următor ornamentele derivate din alfabetul cufic (folosite de regulă la benzile ce despart registrele) şi cele numite în « evantai ». Acestea din urmă apar prima dată la Sopočani şi sînt considerate ca fiind probabil specifice frescelor din Serbia şi Macedonia. Demn de relevat este faptul că în formă absolut identică motivul apare în pictura frescelor noastre din secolul al XVI-lea în Moldova, exemplul tipic fiind cel de la Voroneţ, pe faţada sud.

Secolul al XIV-lea se caracterizează printr-o decoraţie mai diversă, în care se poate observa în special o frecventă apariţie a palmetelor înscrise în medalioane ovale, iar prima jumătate a secolului al XV-lea prin entităţi stilistice care nu au nimic comun unele cu altele (de ex. la mănăstirea Dečani se constată un mare număr de ornamente de influenţă occidentală; Lesnovo este remarcabil prin ornamentele cu păsări, Psača prin cele inspirate de decoraţia de mozaic).

În ce priveşte stabilirea unei tipologii a formelor acestei ornamentaţii de frescă, problema a fost foarte dificilă, după cum o mărturiseşte autoarea, întrucît vechiul şi obişnuitul sistem de a împărţi motivele în cele două categorii: geometrice şi florale, nu putea fi adoptat aci datorită diversităţii şi complexităţii acestora.

S-a ajuns astfel la o tipologie poate prea analitică şi formală în care de fapt majoritatea grupelor de ornamente ce alcătuiesc tipurile nu sînt în esenţă decît subdiviziuni ale acestor două mari categorii. Într-adevăr, uneori împletirea elementului geometric cu cel vegetal este într-atît de strînsă încît ar părea de nerezolvat, dar un rol principal îl joacă aci interpretarea. În toată această perioadă, motivele florale sînt interpretate geometric, sînt stilizate; de aci vine în primul rînd dificultatea surprinderii unei tipologii şi cu mult mai puţin de la diversitatea repertoriului ornamental.

Nu s-a putut ajunge nici la o terminologie corespunzătoare, ea fiind înlocuită deseori prin descrieri, fapt justificat prin lipsa, pînă acum, a unor preocupări mai aprofundate şi mai extinse în domeniul respectiv. Cu toată rezolvarea parţială, atît tipologia cît şi terminologia ornamentelor pictate, interesează în cel mai înalt grad pentru studiul aceleiaşi ornamentaţii în frescă din perioada feudală în ţara noastră.

O frumoasă ilustraţie alb şi negru probează bogăţia şi diversitatea acestui repertoriu ornamental. Ceea ce este însă de primă importanţă într-o asemenea lucrare: claritatea ordonanţei figurilor atît în funcţie de text cît şi pentru o citire independentă de el, lipseşte.

Meritul incontestabil al lucrării rămîne acela de a satisface un vechi deziderat al specialiştilor şi nevoia tot mai imperioasă de a cunoaşte şi acest aspect al ornamenticii medievale. Dacă acestei publicaţii valoroase i s-ar adăuga încă alte cîteva referitoare, de exemplu, la arta bulgară, rusă şi romînească, nu ar mai exista piedici în rezolvarea unor probleme esenţiale ca acelea ale influenţelor artistice, interpătrunderilor sau specificului fiecăreia din aceste arte în parte.

FLORENTINA DUMITRESCU

ION BARNEA

Garvăn-Dinogeţia Buc., <1961>, 87 p., 35 il.

Al patrulea apărut în seria consacrată « Monumentelor patriei noastre »[1], volumul despre staţiunea arheologică Garvăn-Dinogeţia este o mică monografie ştiinţifică uşor accesibilă şi nespecialiştilor. Lucrarea pune în valoare o aşezare a cărei importanţă stă în faptul că evoluţia vieţii ei poate fi urmărită timp de mai bine de un mileniu: sub geto-daci, romani, barbari, bizantini şi pînă către finele veacului al XII-lea. Astfel, se poate spune că aşezarea de la Garvăn-Dinogeţia oglindeşte în mic

[1] 1. EM. CONDURACHI, *Histria*, Buc., 1959; 2. C. şi H. DAICOVICIU, *Sarmisegetuza*, Buc., 1960; 3. V. CANARACHE, *Tomis*, Buc., 1961.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etapele istorice, de cultură materială şi artistice prin care a trecut ţara noastră pînă la primele închegări de stat romînesti.

Punct strategic marcat printr-o cetate şi aşezare civilă în care geto-dacii au convieţuit cu romanii cuceritori, peste care au năvălit neamurile migratoare, ambele au fost scoase la lumină de săpăturile arheologice. Suprapuse, în epoca feudală timpurie, impozantelor construcţii militare de piatră (din care ni s-au păstrat resturi de ziduri de incintă, turnuri), bordeie sau locuinţe de suprafaţă cu fundaţii de piatră şi căptuşală de lemn, şi unele şi altele cu inventar mai bogat sau mai sărac ce permite constatarea diferenţierilor sociale, gropi de bucate, cuptoare de ars oale, hambare, unelte, ceramică, podoabe, monede ş.a. — toate menţionate şi descrise în ordinea importanţei şi expresivităţii lor , —au permis cercetătorilor să determine cultura materială şi, prin ea, viaţa complexă a unei populaţii ce evolua în legătură cu centrele de mare civilizaţie ale timpului: Bizanţul şi, mai tîrziu, Kievul. Etapele istorice ale aşezării, descrierea tipurilor de locuinţă, prezentarea vieţii locuitorilor şi a ocupaţiilor lor, relaţiile comerciale şi artistice cu îndepărtate capitale, evoluţia paşnică, dramaticele distrugeri pe care le-a trăit cetatea şi, în sfîrşit, tăcerea ce s-a aşezat pînă în zilele noastre peste această vatră de viaţă de pe teritoriul ţării, sînt evocate cu competenţă şi căldură de către unul din arheologii care au condus ani de-a rîndul săpăturile din această străveche aşezare.

Calitatea deosebită a acestei mici cărţi stă în îmbinarea echilibrată între calitatea ştiinţifică a informaţiei şi stilul, simplu şi direct, al specialistului, ce reuşeşte, în forma scurtă a sintezei, să dea cititorilor şi analiza substanţială a unui material complex, care devine astfel interesant pînă în amănunte.

Cititorii vor putea găsi în volum, grupate laolaltă, şi exemplificate cu ilustraţii clare, bine alese şi sugestive, o serie de date privitoare la cele mai vechi expresii de artă medievală de pe teritoriul ţării noastre, aşezarea de la Dinogeţia fiind — alături de Severin, Păcuiul lui Soare, Capidava, ş.a. — unul dintre centrele în care s-au realizat, în epoca feudalismului timpuriu, sinteze între formele şi tehnica bizantină şi seculara tradiţie băştinaşă.

M. A. Musicescu

MIHAI VASILIU,

Tony Bulandra, Cuvînt introductiv de Lucia Sturza-Bulandra,

Editura Meridiane, Buc., 1961 (25 p. + ilustraţii)

Editura Meridiane a inaugurat de curînd o serie intitulată «Figuri de seamă ale teatrului romînesc», prima publicaţie din această serie fiind închinată actorului Tony Bulandra. Mai mult de jumătate din paginile albumului îl ocupă ilustraţiile. În legătură cu această proporţionare, se pune întrebarea: textul care precede ilustraţiile este numai un pretext pentru a putea publica un album de fotografii, reprezentînd imagini din viaţa scenică şi particulară a lui Tony Bulandra, sau este conceput ca un scurt *portret monografic*, menit să atragă atenţia cititorului asupra cîtorva probleme mai importante privitoare la concepţia şi creaţia artistică a actorului?

Parcurgînd textul, vom spune că am găsit, parţial, răspunsul la întrebarea de mai sus. Cu alte cuvinte am înţeles că editura nu a intenţionat să publice un simplu comentariu explicativ pe marginea unor fotografii, ci să pună în circulaţie o schiţă biografică şi un medalion artistic Tony Bulandra. Ideea întocmirii unor asemenea materiale este bine venită şi publicul salută iniţiativa Editurii Meridiane, concretizată, deocamdată, într-o primă lucrare, meritorie din punct de vedere al conţinutului, frumos prezentată, reuşită din punct de vedere tehnic.

Pentru că ne aflăm la început de drum, ne îngăduim cîteva observaţii care au scopul să contribuie întrucîtva la clarificarea punctului de vedere al editurii (şi respectiv al autorilor) în elaborarea viitoarelor albume. Evident, nu este vorba de reţete, ci de simple sugestii.

Aşa, de pildă, s-ar putea cere autorilor texte mai cuprinzătoare, calitativ vorbind, dar şi cantitativ, chiar dacă aceasta ar duce la sporirea — să spunem chiar dublarea — numărului de pagini. Textul de faţă, redactat de Mihai Vasiliu (de altminteri corect, îngrijit şi presărat cu cîteva citate frumoase, cum este acea minunată pagină de Tudor Arghezi), pare sărăcăcios; nu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atît în informații și date, cît în interpretări, în considerații de ordin estetic. Întîlnim în cartea de față un portret mai mult documentar al lui Tony Bulandra, or, cititorii și spectatorii, atît cei care l-au văzut, cît și (mai ales) cei care nu l-au văzut, așteptau un portret viu, deci o asemenea prelucrare a faptelor biografice, o asemenea organizare a materialului, încît citind textul și privind și fotografiile, să aibă imaginea cît mai vie a actorului.

Textul ne comunică zeci de titluri de piese și nume de autori, zeci de roluri în care a jucat Tony Bulandra, ceea ce reprezintă un lucru util și o dovadă că autorul a lucrat conștiincios în acumularea datelor informative. Dar toate acestea și-ar fi găsit mai bine locul într-o mică anexă (care să cuprindă lista repertoriului, o cronologie și o bibliografie, oricît de sumară), urmînd ca paginile — și așa puține la număr — să fie consacrate analizei celor mai importante creații. Am recomanda deci (spunem aceasta gîndindu-ne la volumele ce vor apare în continuare) aprecieri mai substanțiale asupra jocului actorului, asupra concepției ce a stat la baza interpretărilor sale, asupra noutății artei celui studiat în comparație cu înaintașii, asupra stilului ce-l deosebește de ceilalți contemporani, într-un cuvînt, asupra trăsăturilor care-i definesc personalitatea.

Referindu-ne la lucrarea în discuție, am fi dorit să aflăm în ce constă originalitatea lui Tony Bulandra, care erau componentele măiestriei sale, cum concepea el un rol, cum îl transpunea scenic, cum se costuma, cum se grima, cum pronunța, cum se mișca pe scenă, cum își asculta partenerii. Acest lucru s-ar fi putut realiza, dacă autorul și-ar fi propus alt mod de tratare, înlocuind înșiruirea seacă a unor date biografice și artistice, cu studierea — prin intermediul cîtorva exemple concludente (Hamlet, Romeo, Don Carlos, Baronul din *Azilul de noapte*, Ștefăniță, Horațiu) — a mijloacelor scenice folosite de Tony Bulandra. Încercarea de a face să *retrăiască* un actor în fața cititorului, aceasta ar trebui să constituie principala preocupare a unor asemenea studii concentrate.

Mihai Vasiliu a punctat corect momentele importante ale vieții și creației lui Tony Bulandra (intrarea sa la Teatrul Național, colaborarea cu Al. Davila, înființarea Companiei Bulandra, crearea rolului Hamlet, activitatea regizorală), precum și unele trăsături de caracter ale artistului (cinstea, modestia, probitatea, pasiunea pentru artă). De asemenea a reușit să sublinieze aportul lui Tony Bulandra în promovarea dramaturgiei originale (V. Eftimiu, G. M. Zamfirescu, T. Mușatescu). Ceea ce nu a reușit autorul, sau a reușit într-un grad mai mic, a fost aducerea unor caracterizări mai adînci și mai diferențiate de la rol la rol. Am remarcat unele aprecieri vagi, monotone, lipsite de culoare, de genul: « memorabilul succes recoltat de Tony Bulandra » (p. 11), sau « a realizat o creație puternică » (p. 11), sau « obține un mare succes în rolul cutare » (p. 15).

Cu privire la selectarea fotografiilor incluse în album ar fi de discutat în ce măsură a fost indicată orientarea autorului în special spre prima parte a activității teatrale a lui Tony Bulandra și neglijarea, într-o oarecare măsură, a perioadei mai apropiate de contemporaneitate. Textul care însoțește fotografiile este în general corect, cu o singură excepție. Lîngă fotografia regizorului Paul Gusty, unul dintre cei care au veghiat drumul artistic al lui Tony Bulandra, se află aceste cuvinte: « a fost primul regizor profesionist în teatrul nostru și în același timp întemeietorul școlii regizorale romînești ». Considerăm că afirmația nu corespunde adevărului. Teatrul nostru a cunoscut personalități care s-au ocupat de regie înaintea lui Paul Gusty; așa au fost actorii C. Aristia, C. Caragiale, M. Pascaly, M. Millo și chiar un regizor profesionist, ca Al. Gatineau, care, deși francez de origină, s-a stabilit în Romînia și a servit cu mare dragoste teatrul romînesc. Paul Gusty, eminentul regizor de mai tîrziu, nu face parte dintre pionerii regiei romînești, el este un continuator al lor și reprezintă un stadiu superior, fiind una dintre marile personalități ale regiei moderne.

Albumul *Tony Bulandra* suscită interesul justificat al unor cercuri largi de cititori. Ne exprimăm convingerea că Editura Meridiane va face totul pentru ca lucrările viitoare, ce vor apare în această serie, să se prezinte la un nivel și mai ridicat.

MIHAI FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

* * * *Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, 610 p., + 8 pl., 93,50 lei.

* * * *Jean Alexandru Steriadi desenator*, Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. G. Oprescu, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

* * * *Ştefan Popescu desenator*, Album întocmit de, acad. G. Oprescu şi Mircea [illegible] de acad. G. Oprescu, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

E R A T Ă

Pag.	rindul	in loc de:	se va citi:	din vina:
74	3 de sus	figurile	figurile [1]	autorului
74	17 de jos	domeniul artistic [1]	domeniul artistic [2]	,,
231	4 de jos	Consiliului	Comitetului	,,
232	23 de jos	Cóczian	Kóczian	,,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atît în informații și date, cît în interpretări, în considerații de ordin estetic. Întîlnim în cartea de față un portret mai mult documentar al lui Tony Bulandra, or, cititorii și spectatorii, atît cei care l-au văzut, cît și (mai ales) cei care nu l-au văzut, așteptau un portret viu, deci o asemenea prelucrare a faptelor biografice, o asemenea organizare a materialului, încît citind textul și privind și fotografiile, să aibă imaginea cît mai vie a actorului.

Textul ne comunică zeci de titluri de piese și nume de autori, zeci de roluri în care a jucat Tony Bulandra, ceea ce reprezintă un lucru util și o dovadă că autorul a lucrat conștiincios în acumularea datelor informative. Dar toate acestea și-ar fi găsit mai bine locul într-o mică anexă (care să cuprindă lista repertoriului, o

ța rea Companiei Bulandra, crearea rolului Hamlet, activitatea regizorală), precum și unele trăsături de caracter ale artistului (cinstea, modestia, probitatea, pasiunea pentru artă). De asemenea a reușit să sublinieze aportul lui Tony Bulandra în promovarea dramaturgiei originale (V. Eftimiu, G. M. Zamfirescu, T. Mușatescu). Ceea ce nu a reușit autorul, sau a reușit într-un grad mai mic, a fost aducerea unor caracterizări mai adînci și mai diferențiate de la rol la rol. Am remarcat unele aprecieri vagi, monotone, lipsite de culoare, de genul: « memorabilul succes recoltat de Tony Bulandra » (p. 11), sau « a realizat o creație puternică » (p. 11), sau « obține un mare succes în rolul cutare » (p. 15).

Cu privire la selectarea fotografiilor

intermediul cîtorva exemple concludente (Hamlet, Romeo, Don Carlos, Baronul din *Azilul de noapte*, Ștefăniță, Horațiu) — a mijloacelor scenice folosite de Tony Bulandra. Încercarea de a face să *retrăiască* un actor în fața cititorului, aceasta ar trebui să constituie principala preocupare a unor asemenea studii concentrate.

Mihai Vasiliu a punctat corect momentele importante ale vieții și creației lui Tony Bulandra (intrarea sa la Teatrul Național, colaborarea cu Al. Davila, înfiin-

și reprezintă un stadiu superior, fiind una dintre marile personalități ale regiei moderne.

Albumul *Tony Bulandra* suscită interesul justificat al unor cercuri largi de cititori. Ne exprimăm convingerea că Editura Meridiane va face totul pentru ca lucrările viitoare, ce vor apare în această serie, să se prezinte la un nivel și mai ridicat.

MIHAI FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

*** *Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, 610 p., + 8 pl., 93,50 lei.

*** *Jean Alexandru Steriadi desenator*, Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. G. Oprescu, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

*** *Ştefan Popescu desenator*, Album întocmit de, acad. G. Oprescu şi Mircea Popescu; prefaţă de acad. G. Oprescu, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

NICOLAE STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti*, 364 p., 36,60 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, 743 p. + 7 pl.,75 lei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 20

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro